مسابقة مجلة
الآداب العالمية
في الترجمة لعام 2010م

حرصاً من اتحاد الكتاب العرب على إطلاع القارئ العربي على الآداب العالمية المتجددة، وإغناء للرصيد المعرفي والثقافي، وتشجيعاً للمترجمين الأكفياء، وتحفيزاً للقادرين على القيام بمبادرات جدية في ميادين الترجمة؛ يعلن الاتحاد عن إجراء مسابقة أدبية للمواد المترجمة في مجلة الآداب العالمية وذلك وفق ما يلي:

1 ـ المسابقة مفتوحة للمترجمين جميعاً في سورية وخارجها.

2 ـ الترجمة المطلوبة في هذه المسابقة من اللغة الإنكليزية إلى العربية الفصحى.

3 ـ تتناول الترجمات النظريات والدراسات النقدية المعاصرة مثل:

(التناص ـ العتبات النصية ـ التأويلية ـ الظاهراتية... الخ).

4 ـ تقبل المواد التي يتراوح عدد كلماتها العربية بين (5000 ـ 10000) كلمة.

5 ـ يشارك المترجم بمادة واحدة فقط.

6 ـ يرفق النص الأصلي باللغة الإنكليزية مع النص المترجم المكتوب باللغة العربية وترسل أربع نسخ ورقية ونسخة على CD.

7 ـ المادة المترجمة غير منشورة بالعربية في دورية أو كتاب أو أية وسيلة نشر أخرى.

8 ـ آخر موعد لاستقبال المواد نهاية الدوام الرسمي يوم الأربعاء 2010/10/27.

9 ـ تشكل لجنة تحكيم مختارة من المختصين.

10 ـ قرارات اللجنة نهائية وقطعية وغير قابلة للنقض.

11 ـ ترسل المواد مغفلة من الاسم؛ على أن يوضع اسم المترجم واسم المادة في مغلف صغير مستقل، مذيلاً بأرقام الهواتف والجوال والعنوان.

12 ـ تعلن النتائج في الشهر الأخير من عام 2010م.

13 ـ يمنح الفائزون بالمراتب الثلاث الأولى الجوائز الآتية:

ـ الجائزة الأولى: /20000/ ل. س عشرون ألف ليرة سورية.

ـ الجائزة الثانية: /15000/ ل. س اثنا عشر ألف ليرة سورية.

ـ الجائزة الثالثة: /10000/ ل. س ثمانية آلاف ليرة سورية.

14 ـ للاتحاد الحق بنشر المواد المشاركة في المسابقة في مجلة الآداب العالمية وفق ما هو معمول به.

15 ـ توزع الجوائز في احتفالية ذكرى تأسيس الاتحاد 2011/2/4 في مقر اتحاد الكتاب العرب.

الافتتاحية

وجهة نظر

رئيس التحرير

يمتاز الإبداع عامة، والإبداع الأدبي خاصة، بأنه يعبّر عن رأي مبدعه، أو يشير إلى وجهة نظره، بأيّة درجة يمكن تبينها، أو تقريبها.. حتى لو كانت مادة الإبداع معروفة أو مألوفة، حدثت في الواقع أو يمكن أن تقع في أزمنة أخرى وأمكنة مختلفة؛ وسواء أكان النص قريباً مباشراً، يقدم تفاصيل هويته بأريحية ويسر، أو بدا عميقاً ملمّحاً موحياً، يمكن أن لا تستخرج بعض علاماته الفارقة إلا بعد دراسة ومتابعة واهتمام.

فالعناصر التي تكوّن المادة الإبداعية الناجزة، تظهر في هيئتها الأخيرة، بعد عبورها مختبر مبدعها، مهما كانت مستويات معالجته، بسيطة أو معقدة، ومهما كانت قدرتها على الحياة، وقابليتها للاستمرار؛ تلك التي تعتمد أيضاً على درجة نضوجها، والوسط الثقافي الذي تخلّقت فيه، ومدى تهيّئه لاستقبال المادة، وتبنّيها، أو عدم رفضها على الأقل؛ فقد يسبق المبدع عصره، فيعاني كثيراً، قبل أن يأخذ حقه، ولو

بعد حين قد يتجاوز وفاته، ويمشي آخرون مع التيّار، ولا يفارقون المسار، وينتجون وفق ما هو مطلوب، وما هو متاح من إمكانيات، فينتشرون إلى حين، لا يزيد كثيراً عما يعمّرون!

ومن المفهوم أن تتعدد المستويات الإبداعية، وتتباين مستويات التلقّي، وتختلف المواد المبثوثة، لكنها تبقى، في الحالات جميعاً، حاملة لملامح مرسلها، ناصعة أو واهية، وكلما كانت الخصوصية مميّزة، كان للمبدع بصمته التي تشير إليه، بصرف النظر عن رأينا فيها، موافقة أو معارضة، استساغة أو نفوراً.. ومن دون أن يعني هذا انبتاته عن الناس، أو اقترابه منهم، معيشة أو معاناة؛ بل يمكن أن يكون، مع كل تلك الخصوصية، ناقلاً مميزاً لأصواتهم، معبراً عن خلجاتهم، أو لا يكون..

والأجمل أن تتعرف رأي المبدع من نتاجه بمختلف مستوياته، أكثر من أن تسمعه منه مباشرة، صراحة أو مواربة.. مع الإشارة إلى أن هناك من لا يجيد التعبير عن وجهة نظره، أو شرح رؤياه، حتى لو أراد، أو حاول؛ في الوقت الذي تستطيع أن تستخلص الكثير من أفكاره وآرائه ومواقفه من متابعة نصوصه؛ وفي حالات عديدة، ربما تمنيت لو تستطيع الاحتفاظ بانطباعك الناجم عن قراءة منشورات مبدعين، بعد أن التقيتهم أو استمعت إليهم!

والأنكى من ذلك، أن تكون المواقف الحياتية والآراء المعلنة لأديب، مغايرة لما بني، أو يمكن أن يبنى على نصوصه الإبداعية، وربما مناقضة لها.

مع ذلك؛ فإن الإبداع يظلّ أفضل حالاً من الأدب الذي لا تكاد تتعرّف منه رأياً لصاحبه، أو رؤية له، ويُكتفَى فيه بعرض آراء الآخرين.

فكم من المقالات تبنى على مقولةْ آخر؟!

وكم من المحاضرات تُلقى مراراً، تُنقل فيها وجهات نظر أخرى، أو تُستعرض فيها مواقف الآخرين بلا أيّ تعليق أو تعقيب.

صحيح أن اختيار بعض الآخرين أو مواقفهم أو نتاجاتهم، للكتابة أو الدراسة أو المتابعة، يمكن أن يكون دليلاً على هوى من اختار، أو بعض ميوله وسماته؛ لكن الصحيح أيضاً أن من الأفضل والأجمل والأجدى أن يعبر الأديب عن رأيه، أو أن

يكون له رأي في ما يقرأ، أو يستمع إليه، أو يعرض أمامه؛ ناهيك عما يتناوله برغبته أو بإرادته؛ فكيف يمكن أن تقبل أديباً لا لون له ولا رائحة، ويدور بآراء ليست له، وأفكار قد لا تعنيه، ومواقف لاتهمه؛ أو يبدو الأمر كذلك؟! ولا تكاد الحال تختلف، لدى من يستشهدون كثيراً في أقوالهم وكتاباتهم بما قيل أو كتب قديماً وحديثاً، وقد يتوقف نتاجهم، جلّه أو بعضه، على نتاجات أخرى، وسير أخرى، ومواقف أخرى، من دون أن يكون ذلك لإظهار ما خفي، أو لإشهار ما غيّب، أو لرفع الظلامة عن قيمة، أو التخفيف من غلواء ادعاءات أو اتهامات.. ففي كل هذا موقف ورأي وجدوى؛ لكن هناك من الكتاب من يتسوّل على اسم أديب آخر، أو شهرة َعلم، أو موضوع يعرف أن في الكتابة فيه سبيلاً إلى النشر. ومنهم من يكرر (أقواله) هنا وهناك، وقد يغيّر في الشكل أو العنوان أو المقدمة، أو الخواتيم!

ولا تختلف الحال كثيراً في الترجمة؛ إذ قد يقوم البعض باختيار نصوص معروفة لأدباء مشهورين، أو كتابات تتناول سيرهم وغرائبهم، وتوزّع على المنافذ الثقافية، متكئين على ذلك لإخفاء العرج في الترجمة، والعثرات في الفهم، والعجز عن الحضور الثقافي الحقيقي، والتواصل المعرفي، فقد تُنشر له مادة مترجمة هنا، وأخرى هنالك، في أمكنة قد تحتاج إلى كمّ أو عنوان، وتتغافل عن قيمة وجودة؛ وقد تُصدّر الكتب والمختارات منقولة عبر اللغات والأهواء بلا حساب، حتى تصل إلينا مستهلكة منهكة بلا أي جديد أو روح.

وليس المقصود من هذا الكلام ما يصرح به بعض النقاد، حول مهمة النقد، التي يرون أنها لا تتضمن تحديداً تقويمياً يسمي الجيد ويشير إلى الرديء؛ بل يتم العرض والبحث في العناصر وبيان المرجعيات والتأويلات والاستنتاجات.. ويترك الأمر للقارئ الذي يحكم.

فهذا موضوع آخر، سواء اتفقنا مع ذلك، أم كنا من أصحاب المطالبة بما هو أكثر.

لكن الأمر المطروح يتعلق بالكتابات الأدبية المتنوعة.

ولا شك في أن ما نقوله لا يعني أن وجهة النظر التي يمكن استخلاصها من النصوص الإبداعية، تمنحها براءة إبداع، أو جواز عبور غير محدود في الزمان والمكان، ويجنّبها النقد والتقويم؛ إذ إن نصوصاً كثيرة مما يندرج تحت مسمّى الإبداع، قد تقع في مطب التكرار والاستهلاك، وتبتعد عن معنى الإبداع وقيمته، باقترابها أكثر من الموضوع، والتلهّي بتفاصيله أو بعلانيته عن الفن وملامحه، وتوسّلها موقفاً راهناً، وظهوراً إعلامياً، وحضوراً متسرّعاً!

إن الأدب قيمة، وعلى الأديب أن يحمل ما يدفعه إلى أن يبوح بما يحسه، حتّى لو كان احتراقاً كامناً، يشير إليه إبداعه، أو أن يكون له رأي، يجعل له قدراً حين يعبّر عنه، أو يدافع عنه بقناعة وفن.

والأجمل أن تأتي القيمة من الإبداع، الذي يظل مشعاً باثاً ما يدفع إلى تبنّي هذا الموقف المقدّر عبر العصور.■



★ غسان كامل ونوس

اختراع النص

جيان فرانكو ماروني(*)

ت: د. قاسم المقداد

أود في مقبل الصفحات أن أعرض لبعض القضايا المتعلقة بإشكالية تتلخص بعبارة «**اختراع النص**». عنوان يبدو شديد الابتذال، وما أكثر العناوين التي تحمل «اختراع شيء ما» لاسيما في عالم الكتب المعاصر. ففي هذا العالم هناك دائماً «اختراع» لكل شيء تقريباً، كما يقول أحد الباحثين: اختراع الحياة اليومية، اختراع الإنسان، اختراع البحر الأبيض المتوسط، اختراع القانون واختراع المدرسة الخ. وهناك كتاب يعنونون كتبهم باختراع موريل Morel [1]، وهناك كتب شعبية تحمل عنواناً رائعاً هو «**اختراع الأمم**»[2]. على الرغم من ركاكة هذا العنوان، غير أنني أود استخدامه، آملاً أن يحمله كتابي القادم، لما فيه من معان متعددة تلخص القضية التي أرغب في طرحها.

تعدد المعاني هذا يرتبط بمكونات العبارة: **اختراع، أل التعريف، نص.**

النقطة الأولى: قد تعني كلمة «اختراع» شيئين، انطلاقاً من الطبيعة المادية أو الذاتية لـ الـ التعريف: النص مُختَرَع، هناك من يخترع مادة ـ نصاً، ككتاب معين

(*) جامعة باليرمو. النص مكتوب أساساً باللغة الفرنسية.

(1) شخصية روائية للكاتب أدولفو بيوا كازاريس، تجد نفسها في جزيرة غامضة. تعتقد هذه الشخصية أنها وحيدة فوق الجزيرة، لكنها سرعان ما تكتشف أن الأمر ليس كذلك [م]..

(2) أظن أن الكاتب يشير إلى كتاب آن ماري تييس الذي يحمل هذا العنوان ويتحدث عن نشوء الهويات الوطنية الأوروبي، وبالتالي فإن المؤلفة تزعم اختراع شيء موجود[م]

مثلاً، أو مؤلفاً، أو مادة للاختراع أو متلفظاً، لكن أيضاً هو من يقوم بالاختراع، النص هو مادة الإبداع أو الخلق الذي يطرح في داخله أشياء ودلالات جديدة.

النقطة الثانية، عبارة «اختراع» تعني شيئين، إذا نظرنا: أ) إلى الدلالة الحديثة للعبارة، أي «خلق شيء من العدم من شأنه تغيير حياتنا اليومية إلى حد ما» مثل اختراع القنبلة الذرية، أو الهاتف المحمول وما إلى ذلك؛ ب)الدلالة القديمة لكلمة inventio الموجودة في التقاليد البلاغية؛ حيث الاختراع بما هو اكتشاف لشيء ما، كان موجوداً قبل يومنا هذا، لكن ربما فقدناه أو نسيناه، كما هي حال الأفكار المبتذلة في البلاغة والعبارات البرهانية التي كانت تستخدم في بعض السياقات الخطابية انطلاقاً من الذاكرة الفردية أو الجماعية؛ حيث كانت جواهر المضمون substances du contenu[1] موجودة، جاهزة.

النص ـ المادة مقابل النص ـ النموذج

لكن النقطة الثالثة؛ أي كلمة « نص»، هي التي تسبب مشكلة لمن يمارس التحليل السيميائي، لأن هذه الكلمة التي نستخدمها في التقاليد السيميائية، ربما تعني أشياء كثيرة، وتحمل دلالات مختلفة، تتصارع أحياناً في ما بينها. ولكي نلملم المسألة يمكن القول: إن البعض يرى في النص مادةobjet كالكتاب أو أي شيء، أو معطى تجريبياً أو عملاً [فنياً أو أدبياً] متميزاً في ثقافة معينة، له مؤلف وسياق نشأ فيه، وآخر تم تلقيه فيه. لكن، سيميائياً، لابد من تحليله عبر بنيته الداخلية، ومن هنا عبارة بارت وفوكو الشهيرة «موت المؤلف» التي تعد تلخيصاً موفقاً لعمل دؤوب، بدأ بالشكلانيين الروس، وبروب، وصولاً إلى النقاد الأمريكيين الجدد، والبنيويين الفرنسيين، وعلم السرد، وأخيراً أفضى إلى عمل غريماس الشهير في كتابة (موباسان وسيميائية النص) الذي رأى فيه بوب ريكور برهاناً كاملاً على ما يمكن أن يصل إليه التحليل السيميائي للنص.

(1) يرى الألسني الدانمركي الشهير يلمسليف أن اللسان يتكون من مستويين هما: المضمون والتعبير، لكل منهما شكل: شكل التعبير وشكل المضمون. إذا بسطنا الأمر يمكن أن نقول بشيء من التجاوز إن هذين المفهومين يشبهان، إلى حد ما، مفهومي الدال والمدلول عند فرديناند دوسوسير[م].

لكننا نعرف أن علم الدلالة قد تدرج في توسيع مفهوم النص واستخدمه لدراسة الماهيات السيميائية grandeurs sémiotiques وتحليلها، تلك التي يمكن أن يكون لها خصائص الكتاب نفسه ـ النص كالانسجام، والانغلاق، وترتيب المستويات، والعملية التطورية processusalité الداخلية الخ ـ لكنها ليست ذلك الكتاب ـ النص. إن البرامج التلفازية، الإعلانات الدعائية والأفلام والمواد التكنولوجية والمحادثات الشفهية والاستراتيجيات العسكرية ومحطات المترو والمباني والمدن، ليست نصوصاً، من وجهة نظر تجريبية empirisme؛ لكن يمكن دراستها منهجياً **كما لو كانت نصوصاً** لأنها تتمتع بالخصائص الشكلية نفسها التي للنصوص بمعناها المعروف. في هذه الحالة الثانية، لا يعود النص شيئاً أو مادة تجريبية، لكنه يصبح نموذجاً نظرياً يمكن استخدامه من حيث المبدأ، وتوفر بعض الشروط المعرفية المسوّغة، لإعادة بناء أجهزة شكلية «عميقة إلى حد ما» لكل مواد المعرفة المتعلقة بعلم الدلالة. ومثلما بُني مفهوم السردية narrativité عبر التوسيع المتدرج لتحليل الحكايات الملموسة (حكايات الجنيات، الأساطير الهندية ـ الأمريكية، رواية الأدب الموازي، القصص الأدبية) بغرض تفسير الخطابات التي ظاهرها غير سردي مثل (الدعاية، التسويق، الصحافة، السياسة والفلسفة الخ)؛ فقد بني مفهوم النصيّة textualité انطلاقاً من تحليل النصوص بمعناها المعروف (الرواية، الشعر، اللوحة) من أجل التفسير؛ أي إعادة بناء الترابط الدلالي والتجليات السيميائية التي ظاهرها غير نصي (المجمعات التجارية الكبرى، طريقة تحضير طبق ما، التجارب العلمية المخبرية الخ). لذا، فإن النص أو بالأحرى النصيّة [أي عملية بناء النص] تصبح بالتالي نموذجاً شكلياً لتفسير ـ وربما فهم ـ الظواهر البشرية والاجتماعية والتاريخية والثقافية. من هنا كان غريماس يستخدم الشعار الشهير **«لا خلاص خارج النص»**، كما استخدم السيميائيون، أصحاب النظريات المتميزة، عبارة «نص» نفسها للإشارة إلى المادي النوعي الذي تناولته دراساتهم. ولذلك أيضاً تحدث بارت عن النص كمكان تتجسد فيه مجموعة مقبوسات تعود إلى مدونات ثقافية متنوعة، كما عمل إيكو على العلاقة الدقيقة بين حدود النص وحدود التأويل، كما تحدث لوتمان عن **بنية النصي الفنّي** أو عن **نص الثقافة** للإشارة إلى مختلف المراحل التي مرت فيها عملية تكوينه.

هل نتجاوز حدود النص؟

يبدو أن الزيادة في عدد دلالات هذا المصطلح الماورائي للنص ـ كمادة ونموذج ـ تطرح اليوم، داخل السيميائية، عدداً من القضايا. أولاً لأن هذه الانزياحات المتدرجة لدلالة كلمة «نص» من مادة إلى نموذج، كانت غير واضحة إلى حد ما. سبق لبارت أن ميّز تماماً بين العمل oeuvre (كظاهرة لها ارتباطاتها الخارجية في فقه اللغة والتاريخ)، وبين «نص» ـ بوصفه كياناً نظرياً يسمح بإلقاء نظرة جديدة على المنتجات الأدبية والثقافية). لكن بعد هذا العمل التأسيسي، الذي غالباً ما ننساه، قلما فكرنا في النتائج النظرية والمعرفية (الابيستمولوجية) لفكرة النصية textualité هذه بما هي نموذج شكلي للتحليل، واستخدمنا المصطلح كمرادف تقريباً لمفاهيم أخرى مثل **«الخطاب»** و«المسرود» و«التأويل» الخ. مما أدى إلى تشوش مصطلحي تصنيفيّ خطير. من جانب آخر يبدو للوهلة الأولى، أن غريماس نفسه كان سبباً في نشوء أنواع من سوء الفهم المصطلحي: فتارة يتحدث عن «سيميائية النص» مثلاً في تحليله لقصة «صديقان» لموباسان، وبالتالي لكي يشير إلى تحليله للعلاقات الداخلية. عموماً يتحدث عن «النص» وهو يقصد الإشارة إلى نتيجة التنصيص textualisation أي إلى التجلي التعبيري لمضمون جاهز؛ أي الحالة النهائية التي يفضي إليها التدرج في توليد المعنى؛ وطوراً، فهو حينما يردد الشعار المشار إليه آنفاً **«لا خلاص أبداً خارج النص»** فإنه غالباً ما يستخدم كلمة «نص» للإشارة إلى «مرجع» السيميولوجي، أي إلى المادة النّوع الذي تدور حوله دراساته. يرى غريماس أن السيميائية هي دائماً **سيميائية النص**؛ أي ليس هناك سيميائية بمعزل عن النص. بالتالي ليس من باب المصادفة أن يقترح للنص في قاموسه "تعريفاً جديداً": **«لا يتكون النص إلا من عناصر سيميائية تتطابق والمشروع النظري للوصف»**. بالتالي، يبدو أن النص، بالنسبة لغريماس، هو تعبير عن **«الكل»** (المادة السيميائية المتكونة تبعاً للدقة التي نتوخاها في المشروع الوصفي)، وأيضاً هو تعبير عن كل ما يتعلق بالنص النص (أي التجلي التعبيري الملموس، نهاية توليد المعنى؛ أي نتيجة التزاوج بين مستويي التعبير و المضمون).

أخيراً، هذا التوسيع المتدرج لمجال البحث النصي، هذا الانتقال الصامت من النص/المادة إلى النص/النموذج، أفضى إلى نقاش معرفي حول إمكانية استخدام كلمة «نص» نفسها للحديث عن أي مادة تحليل سيميائي تقريباً، وبالتالي عن ضرورة تجاوز النص إلى ماهيات سيميائية ومواد تحليل أخرى، مثل الممارسات الفردية (تحضير أطباق الطعام، تدخين السيجارة، التنزه الخ) أوالممارسات الطقوسية (كالتسوق في المجمعات التجارية الكبرى، والحديث عن الحقائق والتجارب الخاصة إلى حد ما مثل: (الرقص والضحك الجماعيين). بالتالي قد تكون هناك مواد سيميائية تقع خارج النص، وربما خارج عملية تكوين أو صناعة النص، على النظرية أن تأخذها بنظر الاعتبار: إن الإغراءات التي تقدمها تكنولوجيا الاتصال والانترنت والممارسات الإعلامية المعاصرة، هي قابلة للتحليل بأدوات السيميائية المسماة بالسيميائية النصية، أو كما قال أحدهم بشيء من الإيحاء السلبي «السيميائية النصيّة أو سيميائية صناعة النص؟». لذا أكد جاك فونتانيل، في مقالة حديثة حول الممارسات النصية، أن شعار «لا خلاص أبداً خارج النص» قد انتهى زمنه، متجاوزاً بذلك كل ما يقوم به باحثون حاليون عديدون في مجال السيميائية، لأن:

«الممارسة السيميائية في حد ذاتها قد تجاوزت كثيراً الحدود النصيّة، من خلال اهتمامها منذ أكثر من عشرين عاماً بالهندسة والعمران وتصميم المواد واستراتيجيات السوق، وحتى تذوق سيجار معين أو تفضيل نوع من المشروبات».. وبشكل أعمّ، انصب اهتمامها على بناء ما يسمى سيميائية الحالات sémiotique des situations أو سيميائية التجربة انطلاقاً من إشكالية التقليد العفوي contagion والضبط الجمالي، وحتى الاحتمالات aléas [هنا يستشهد فونتانيل بلاندوفسكي]. يبدو أن الساعة قد أزفت لإعادة تعريف طبيعة ما يدخل في إطار اهتمام السيميائية (السيميائيات ـ المواد) للقيام بهذه الأبحاث المتعددة والضرورية التي تجرى خارج النص، وهي أبحاث مسوّغة طالما أنها تخضع للحد الأدنى من التضامن بين التعابير والمضامين، ولا تعدّ هروباً خارج مجموعة العلامات sémiose.

والخلاصة:

إذا صحّ قول يلمسليف، بأن المعطيات المتوفرة لدى الألسني تبدو «نصاً»، فهذا لا يصحّ على السيميائي الذي يتعامل بدوره مع «مواد» أو مع «ممارسات» أو مع

«أشكال حياتية» تقوم ببناء هياكل كاملة للثقافة. واليوم صار لزاماً أن نعيد صياغة شعار غريماس على النحو التالي: «لا خلاص أبداً خارج السيميائيات ـ المواد»، التي ينبغي أن نضع تعريفاً لهذه «السيميائيات ـ المواد».

إن تخلي فونتانيل عما يسمى بالموقف «النصي»، قاده إلى اقتراح مسار مولّد للتعبير، من شأنه، في نهاية الأمر، تأسيس سيميائية حقيقية للثقافات وفقاً لمبدأ الدمج المتدرج بين مواد التحليل، كما يقول بينفينيست، مثل: العلامات والوجوه[البلاغية]، النصوص ـ الملفوظات، المواد والركائز، الممارسات والمشاهد scènes، الحالات والاستراتيجيات، أشكال الحياة. وإن لم يكن في نيتنا مناقشة اقتراح فونتانيل هذا، على ما فيه من إغراء، نود فقط ملاحظة أنه يستخدم مصطلح «ماوراء النص» بهذا المعنى الأول؛ أي كمادة ناجز أو معطى، وبالتالي فهو شيء ينبغي تجاوزه لصالح سيميائيات ـ مواد أخرى مطلوب تحديدها، لكنها بذلك تخرج من إطار النصيّة (صناعة النص). وهذا يعني إعادة أنطلجة re [1] ـ ontologisation du texteالنص بهدف بناء مسار مولد للتعبير ـ حيث يتحول النص إلى مستوى تندمج فيه العلامات والوجوه [البلاغية] والاستراتيجيات وأشكال الحياة، ومن جانب آخر، لصالح أشياء أخرى غير النص، شيء ما خارج **النص**، كان ينتمي قبل ذلك إلى السيميائية الاجتماعية. وليس من باب المصادفة أن يسوق فونتانيل كمثال على ضرورة تجاوز حدود النص هذا، تلك المجالات التحليلية التي اشتغل عليها كل من فلوخ (هندسة البناء والعمران)، وتصميم المواد واستراتيجيات الأسواق، وتذوق السيجار أو الخمر)، ولاندوفسكي (سيميائية الحالات، التجربة، التقليد العفوي والضبط الجمالي والمصادفات أو الاحتمالات). بالتالي إذا كان لا بد من صرف النظر عن شعار غريماس «لا خلاص أبداً خارج النص»، فذلك أيضاً من أجل أن يدمج في النظرية السيميائية أعمالاً مثل أعمال فلوخ الذي اتخذ من عبارة غريماس شعاراً لأعماله حول التسويق والاتصال، أو مثل لاندوفسكي الذي أنهى

(1) Ontologie: في معناها العام ترادف ما وراء الطبيعة أو التجريد. وبالتالي يكون المعنى هنا إعادة الصبغة التجريدية للنص[م]

دراسته حول المجتمع الرزين la société réfléchie بقول صريح، هو أن «الواقع شكل آخر من أشكال النصيّة(صناعة النص)».

بالتالي، أظن اليوم أن إحدى المسائل الأكثر إشكالية في هذا الفرع المعرفي هي مسألة النصيّة. من ناحية، تم اقتراح سيميائية النص في الدراسات المتعلقة بالدلالة لحل المشاكل الموجودة في سيميولوجيا الستينيات أي سيميولوجيا العلامة والمدونات، التي كانت ترى في علم العلامات السوسيري تطبيقاً شبه أوتوماتيكي للمقولات الألسنية على المواد المختلفة للاتصال الاجتماعي التي لا تدخل في إطار اللسان: الأساطير المعاصرة، لوحات الإعلانات، السينما، المسرح، الدُرجة (الموضة). حول هذه المادة كان تمييز لوتمان بين النصوص وبين كتب النحو grammatiques بهدف إلغاء فكرة أولويّة المدونات الاجتماعية - الاعتباطية والمتعالية transcendantales - على الرسائل الفردية (الذاتية والمتغيرة). ومن جهة أخرى يحار المرء في أن ينظر [أو لا] إلى سيميائية النص هذه نفسها كما ينظر إلى فن هيجل «بوصفها شيئاً من الماضي» لأنها لم تعد قادرة على إدارة ظروف الثقافة المعاصرة (حيث يبدو أن النصوص لم تعد موجودة)، ولا المتطلبات الابيستمولوجية الجديدة لعلم الدلالة.

وفي هذا تناقض إلى حد ما، لأن السيميائيين، كلهم يتحدثون عن «النص»، و«النص» يبدو كلمة نستخدمها من دون أية مشكلة. وبالتالي هل ينبغي تجاوز حدود النص؟. إذا كان الجواب بالإيجاب، فما الذي نسعى للعثور عليه؟ وإذا كان بالنفي، فما هي فكرة النص «والنصيّة» التي تفرض علينا تجاوز حدود النص؟ وما الذي سنجده «خارج النص» ؟ أهي السياقات؟ أم الحالات situations[1]؟ أم أشكال الحياة

(1) سيميائية الحالات sémiotique situationnelle: هي سيميائية العلوم الاجتماعية. تعود في أصلها إلى علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي. يستخدمها الإنسان من أجل الأشياء التي تحيط به فيقوم بإعطائها معنى ما. لهذا يقوم الناس بوضع الأشياء ضمن حالة معينة. لكن ما هي هذه الآلية التي يتم من خلالها وضع الأشياء في هذه الحالة أو تلك؟ هذا ما تسعى السيميائية الحالاتية إلى إيضاحه.. وهذه السيميائية لا تهتم ببث الرسائل إنما بتفسير التعابير، لأنها هي التي تربط بين الظواهر بالأطر التي تتكون منها الحالة. إنها تتعلق بالفاعل أثناء قيامه بالفعل، وفي مواجهة النشاطات الناشئة في حالة معينة، ولا علاقة لها بقارئ الوحدات النصية التي تؤدي إلى حبكة معينة، باختصار شديد نقول

أم التجربة؟ وإلا فما هي فكرتنا عن النص (والنصية) التي تبقينا داخل هذه الحدود؟ وما هي الشروط اللازمة للاستمرار في المحافظة على فكرة النص بوصفه نموذجاً شكلياً لتفسير مواد السيميائية؟ بعبارة أخرى، ما هي الشروط الواجب توفرها لمناقشة شعار آخر ـ ضمن إطار السيميائية ـ شهير جداً طالما نوقش في النظرية الأدبية وفلسفة ما بعد البنيوية، وهو الشعار الذي أطلقه ديريدا: «ليس هناك شيء خارج النص»؟

مرحباً بالمكعّب.

لكي نحاول الإجابة، دعونا ننظر إلى المكان lieu، والمقصود هو المكان النصيّ بطبيعة الحال؛ حيث صاغ غريماس شعاره المشار إليه سابقاً. في مدينة سيريزي لاسال أجاب غريماس في عام 1983 على سؤال طرحه عليه ميشيل أريفيه حول اللسانيات بقوله: «تلقيت تأهيلي الأول في فقه اللغة على يد معلم ممتاز. وهذا يعني أني تعلمت احترام النص ومرجعية فكر الآخرين، وامتد هذا التأثير الهام ليشمل الممارسات النصيّة. ولابد للتحليل النصيّ أن يبدأ بفقه اللغة؛ أي التحضير الفقهي للنص. وهذا أمر ضمني لا محيد عنه. ينبغي أن نعرف ما هو النص سواء أكنا مؤرخين أم ألسنيين أم متخصصين في المنطق: النص هو النقطة التي نبدأ عندها صراحنا، إذا جاز التعبير، وإليها ينتهي، فهو يسوغها ويؤسس لها. بعد هذا، وحينما يحين الوصف، لابد من الابتعاد عن النص، مع بقائه الرابط الوحيد الذي يصلنا بواقعنا المختلف عن الواقع الرياضي والطبيعي الخ..»

وقبل هذا أجاب غريماس على سؤال هيرمان باريت حول الظواهرية بقوله:

«النموذج التصويري الذي سرت على هديه، عثرت عليه في كتاب ميرلوبونتي **«المكعّب»**. لكن ما هو هذا المكعب يا ترى؟ إنه، على ما أظن، إذا نظرنا إليه من ناحية هندسة الصورة نراه، يشبه قصة **شمع العسل** عند ديكارت[1]. يمكن للمرء أن

إنها سيميائية الإجابة على السؤال: كيف أفهم ما يجري حولي؟ لهذا ينبغي أن أكوّن حالة معينة، بعد ذلك أقوم بتحليلها. [م]

(1) في كتابه «تأملات في ما وراء الطبيعة»، أراد ديكارت أن يعيد تأسيس البناء المعرفي برمته. وقد سبق أن نوه في مقدمة كتابه «خطاب المنهج» إلى أن المعارف التي تلقاها قد خيبت أمله، وبالتالي-

ينظر إلى المكعب من كل الجهات فيرى فيه، كلما نظر إليه، شيئاً مختلفاً، لكن المكعب في حد ذاته ثابت في الزمان والمكان.. وهذا تعريف مناسب للخطاب بوصفه مادة مستقلة ـ . «لا خلاص أبدا خارج النص»، تعريف يسمح لنا بالحديث عن الخطاب بعيداً عن المتغيرات التي يحدثها كل من المرسل والمتلقي. النص موجود دائماً، مثله مثل المكعب: البنية النصية أو السردية تشكل ثابتاً يمكن أن تقوم عليه تحليلاتنا. ليس المقصود تقليص هذا الثابت، كما نفعل في أغلب الأحيان، بالنسبة للملفوظية أو لمتلقي الملفوظية كما في علم الجمال عند جوس Jauss على سبيل المثال: لا يمكن رد كل شيء إلى المُنتِج أو إلى القارئ.

=فلا بد من إيجاد علم جديد يحل محل العلم القديم المستوحى من أرسطو، والذي كانت تدرسه الجامعات آنذاك.

وإعادة التأسيس هذه تمر عبر مفهوم جديد للمعرفة، وبالتالي فقد أخضع كل الأفكار للشك. فميز بين مختلف الأشكال التي ندرك شيئاً ما من خلالها، حتى يتم التوصل إلى أكثرها دقة ويقينية، لقد تبين له أن المعرفة المستندة إلى الانطباعات الحسية أدنى من المعرفة الفكرية التي يتم بناؤها استناداً إلى العقل. الحواس لا تعرفنا إلا بالصور السطحية للأشياء. أما العقل فيجعلنا نكتشف الخصائص العامة أو المجردة التي تحدد الطبيعة الحقيقية للأشياء.

في التأمل الثاني، يقدم لنا ديكارت مثالاً على ما ذهب إليه: راقبوا هذه القطعة من الشمع التي أخذناها تواً من خلية نحل. إنها لم تفقد بعد لدانة العسل الذي كان فيها، وما تزال تحتفظ بشيء من أريج الورود التي جنيت لصناعتها: لونها وشكلها وحجمها، كل ذلك ظاهر للعيان. فهي قاسية وباردة، ويمكننا لمسها وإذا ضبيتها فستصدر صوتاً ما. نلاحظ أن حواسنا الخمس تساهم في هذا، وتبدو وكأنها تقدم لنا معلومات دقيقة لاشك فيها حول قطعة الشمع تلك. إذا قربنا هذه القطعة من مصدر حراري فإن كل خصيصة فيها تتغير: الشكل واللون والقوام، وتفقد رائحتها ولونها، ولاتعود قادرة على إصدار أي صوت. باختصار، نلاحظ أنه لم يعد فيها أي عنصر من عناصر الصورة الملموسة التي قدمتها لنا حواسنا، مع أننا نعرف تماماً أنها قطعة الشمع نفسها. وبالتالي، إذا أردنا أن نكون معرفة واضحة ومتميزة عن الشمع، فلا يمكننا الركون إلى الانطباعات الملموسة. إذاً لا بد من إعمال العقل حتى نستخلص العناصر التي يتكون منها الشمع في كل حالاته.

الخلاصة أن الحساسية تعرفنا بالأشياء المفردة من خلال الصور (المرئية، اللمسية والشميّة الخ)، أما الفكر المجرد فيستخلص الخصائص العامة لفئة من الأشياء. والتجريد لايمكن إلا أن ينشأ عن الفكر وليس عن التصور، ولا يمكن تمثيله إلا بالعلامات أو الرموز.

لا، هذا غير ممكن نظراً لوجود االمادة بينهما. قد نتمكن من تغطية دورها، لكن هذا لا يعني غياب المواد السيميائية: وهذه هي نقطة الانطلاق التي اضطرتني إلى اقتراح مفهوم الوجود السيميائي الذي يشبه تقريباً واقع الأشياء الرياضية.

أظن أن السيميائية قادرة على تصور وجود هذه المظاهر الخادعةsimulacres، هذه الصيغ، المواد التي يمكن تعريفها سيميائياً، تلك التي يسمح نمط وجودها باستبعاد قضية الكائن والقضايا الأنطولوجية.

أعتقد أن الأمر بات واضحاً. فمن ناحية، النص هو مرجع السيميولوجي، وهو المادة الوحيدة والفريدة التي «يعلو صوته» حولها. ومن ناحية أخرى، ذاك النص ليس شيئاً معطى (ناجزاً) أو هو «واقع طبيعي» إنما هو مظهر خادع، شيء ينبغي تحضيره، أي بناؤه كما يفعل فقهاء اللغة دائماً بمادة المعرفة التي يشتغلون عليها، وفقهاء اللغة يذكّروننا بأن النص غير موجود في حد ذاته: إنه صورة عقلية ـ كما يقول د. س. آفال ـ يضعها الفقيه اللغوي كفرضية عمل، لأنه يرى في النص أداة استراتيجية وليس مادة يقوم باكتشافها. لهذا كانت صورة المكعب بالنسبة لميرلو بونتي رائعة: المكعّب يصبح مادة الإدراك، ويجب أن ننظر إلى كل أوجهه المختلفة، ثم الخروج من هذا الإدراك المؤقت والقيام بتوليفه (تركيبه) على المستوى المعرفي. المكعب شيء موجود ومتكون، مثله في ذلك مثل نص فقهاء اللغة ومرجعية السيميائيين.

قضية المستوى التجريبي

هنا عدد من الملاحظات والنتائج النظرية التي تفرض نفسها. أولاً، المادة التي يطرحها السيميائي في مستواها التجريبي ليست منجزة أبداً بوصفها مادة.. لكن هذه المادة تتكون أولاً ثم تطرح بوصفها ناجزة، أي طبيعية، بمعنى معتادة؛ أي إنها شيء بدهي (كما لو أن عملية التكوين لم تحدث أبداً). وبالتالي فإن المنظور السيميائي يقوم أساساً على عملية تكوينية مضاعفة تفرض نفسها وتكون المادة السيميائية تبعاً لها، مادة ناجزة (وهي منطلق وغاية الوصف المحايث [أي وصف العلاقات الداخلية في النص]) ومتكونة (وهنا ينبغي تسويغ هذا التكوّن وتعليله على صعيد المنهج والنظرية والابيستيمولوجيا). في قاموس غريماس، وتحت كلمة سيميائية

sémiotique يؤكد المؤلف أن سيميائية المادة؛ أي «كل ماهية grandeur واضحة يراد معرفتها» (وقد تشكل بالتالي نقطة انطلاق للتحليل) توجد [أي السيميائية] فقط «في إطار مشروع وصفي وتفترض سلفاً ما وراء سيميائية يفترض أن تتكفل بها). إذاً، فتجريبية empirisme عملية إنتاج العلامات semiosis ليست منجزة ولا طبْيعية، لكن المشكلة أننا نتصور عموماً المستويات الأربعة المعروفة (التجريبي، المنهجي، النظري، الابستمولوجي)، وكأنها تسير في اتجاه خطي متدرج يبدأ بأبسط أنواع الكلمات لينتهي إلى أعقدها. وتبعاً لهذه الصورة الخطّية يمكن أن تكون السيميائية عندئذ نوعاً من تطبيق لنظرية أو منهجية، مضبوطة فلسفياً، على معطيات تجريبية معينة. بذلك ينشأ نوع من التقييم valorisation الضمني الذي يقلل من أهمية المستوى التجريبي ويزيد من أهمية المستويات الأخرى، ولاسيما المستويين النظري والابيستمولوجي. في الواقع، لابد من استبدال الصورة الخطية بأخرى دائرية، يكون بموجبها المستويان الابيستمولوجي والتجريبي متعالقين، أو على صورة لوحة يقيم فيها كل مستوى علاقات أساسية مع المستويات الأخرى».

حقيقة الأمر أن المستوى التجريبي ليس هو الأقل قيمة، لأنه ليس الأول، ولا يشكل نقطة الانطلاق الحقيقية للحركة السيميائية، إنما هو، كما سبق القول، نقطة وصول عملية مسبقة لإنتاج المنجز الذي يبدو تارة مخفياً وطوراً منسياً، ولايتم تسويغه بشكل كافٍ، لكنه يبقى، في كل الأحوال، أساسياً في عملية إنتاج العلامات sémiosis. نحن نعرف أن المادة التي تسعى السيميائية إلى معرفتها ليست شيئاً ولاهي معنى، إنما هي **العلاقة** الدائمة بين الشيء والمعنى: وهنا لا بد من جهة ثقافية أو تاريخية أو علمية أو فاعل رئيس، سواء أكان فردياً أم جمعياً، يطرح هذه العلاقة ويجعلها ملائمة، ويبرز أهميتها في وسط دلالي معين. إن ابيستمولوجيا السيميائية هي في أساسها بنائية constructiviste[1]، ولا يمكن أن يكون الأمر غير ذلك. وأعتقد أنه هنا توجد أكبر الفروق التي تميز السيميائية عن العلوم الإنسانية الأخرى

(1) النظرية البنائية constructivisme(وهي هنا تختلف عن البنيوية structuralisme)، قال بها جان بياجيه كرد فعل على السلوكية الأمريكية. هي نظرية التعلم وتطوير القدرات الفردية، لتكون قادرة على إعادة بناء المعارف من خلال فهم الواقع المحيط وليست مجرد فعل ورد فعل[م].

التي طالما تطرح على نفسها قضايا منهجية (كما في علم الاجتماع وعلم النفس على سبيل المثال) لكنها لاتطرح على الإطلاق مسألة تكوين مادتها المعرفية مادة المعرفي. وينبغي ألا نخلط مسألة المنهج بمسألة تكوين المادة أي، كما يقول غريماس، مسألة الأولوية، بمعنى تهيئة النص[1].

البناء والطبعنة (تطبيع) naturalisation construction et

ينبغي أن نشير هنا إلى ملاحظة أخرى. إذا اتفقنا على هذا الأمر، لابد من إعادة النظر في التمييز المطروح سابقاً بين **النص ـ المادة** وبين **النص ـ النموذج**. أساساً كل النصوص متكونة أو منجزة، لكن الفرق في أن بعضها يتحول إلى مادة، بينما تبقى الأخرى على شكل أشياء يراد نمذجتها، بوصفها نصوصاً من خلال التحليل السيميائي. طالما شدد لوتمان، مثلاً، على حقيقة أن الثقافة تطرح شيئاً ما على أنه نص، وشيئا آخر على أنه «خارج نصhors texte». فإما أن يتعلق **الأمر بنص مضاد** (أي نص آخر) أو بلا ـ نص (شيء غير معترف به على أنه نص) وبالتالي ليس هناك نصوص «بالمعنى المعروف»، إنما نصوص نعدها، في كل ثقافة، على أنها طبيعية، ولاسيما إذا كانت عتباتها شديدة الوضوح، أي ممأسسة إلى حد ما مثل غلاف الكتاب وإطار اللوحة، وستارة المسرح، ومقدمات الأفلام، والمؤشرات التي تظهر على شاشة التلفاز الخ. هذا يعني أن الأشياء التي نفهمها في ثقافتنا على أنها **نصوص ـ مادة** (مثل: الكتب، الأفلام، اللوحات) هي نتيجة عملية بناء ثقافي شديدة التعقيد(..)، عملية ربما تكون خافية إلى حد ما، مما أدى إلى الاعتقادااليوم بأن هذه

---

(1) عالم الاجتماع، على سبيل المثال، يستخدم في أغلب الأحيان ما يقوله الناس له ـفي المقابلات وفي مجموعة الأسئلة التي تقدم على شكل اختبار ـ على أنه معطى طبيعي ومعطى تجريبي لا يطرح أية مشكلة، شيء طبيعي يقول الحقيقة حول الظواهر المدروسة، ناسياً (أ)أن الأجوبة عبارة عن نصوص ـلغوية من ناحية ـ تحتاج إلى التحليل والتأويل وأيضاً (ب) أن الأسئلة عبارة عن نصوص معدّة سلفاً بما يتوافق مع مشروع وصف العالم الاجتماعي وفهمه. وبالطريقة نفسها، فإن علماء النفس الذين يسمون بـ«التجريبيين» يقومون ببناء تجارب في المخبر بما يتوافق مع فرضيات وصف الظواهر النفسية، عادين أن هذه التجارب هي الطبيعة نفسها، ناسين بالتالي البعد السيميائي، وأحياناً النصّي لهذه المادة المراد معرفتها.

الأشياء إنما هي نصوص بطبيعتها. وبالتالي فهناك عملية صناعة نصوص textualisation(نصنصة، تنصيص[1]) ينتج عنها طبعنة (أو تطبيعاً) للنص، شيء يشبه **الشيء ـ النص** يختلف عن **اللانصوص** وبالتالي فهو **نص ـ نموذج**.

إذاً الفرق الوحيد بين: أ) الإنتاجات الثقافية المضمرة للنصوص في داخل الثقافة (أي ثقافة) مرتبطة بأشكال مضمرة من التقييم الاستراتيجي لـ **هنا وهناك**، لـ **«نحن»** ولـ **«الآخرين»** لـ **«الثقافة»** ولـ**«الطبيعة»**؛ وب) الإنتاجات الصريحة للنصوص (التي تسعى إلى أهداف معرفية ما وراء لغوية)، لكنها في العمق عمليات ثقافية، وبالتالي فهي ترتبط بغايات محددة. لهذا أجرى غريماس تغييراً هاماً حينما فضّل استبدال ثنائية / **الطبيعي** عكس **المنجز** /بثنائية/ **السيميائيات العلمية** عكس **السيميائيات غير العلمية**/ حيث الأولى هي **«السيميائيات ـ المواد** التي تتم معالجتها في إطار نظرية سيميائية صريحة»، بينما الثانية عبارة عن ماهيّات العالم البشري والاجتماعي المتكونة بشكل صريح تماماً، ولهذا نعدها «طبيعية».

لا وجود لـ خارج النص

هنا نجد أنفسنا أمام ملاحظة ثالثة. الحقيقة إن مفارقة غريماس حول النص الذي يُعَدّ «كلاً» (مجرد مادة معرفة سيميائية) و«جزؤه» (أي الشكل التعبيري لمضمون مضمر) غير موجود: يرى غريماس أن عملية إنتاج النص لاتتحقق في نهاية المسار التوليدي، أي في اللحظة التي تلتقي فيها القصة والخطاب بجوهر التعبير substance de l'expression[2] طارحين أسئلة الخطية linéarité (بالنسبة للكتابة) والتزمين temporalisation(بالنسبة للشفهي) والترتيب المكاني topologique (بالنسبة للصور) الخ. أما غريماس فيقول إنه يمكن أن يكون لدينا عملية نصنصة [تنصيص أو إنتاج نصي] textualisation في كل مستوى من مستويات المسار: العميق والسطحي والسردي والخطابي الخ. وبالتالي عندما ننزل من مستوى البنى التعبيرية (أو النصيّة)

(1) هذه مجرد مقترحات مبدئية يمكن للزملاء اقتراح ما هو أفضل منها [م].

(2) بحسب فرديناند دو سوسير، العلامة تتكون من دال ومدلول، أما يلمسليف فقد قسم علامته إلى ثنائية: شكل التعبير وشكل المضمون، وجعل لكل منهما جوهراً، وبالتالي يكون لدينا: جوهر التعبير(السلسلة الصوتية) وجوهر المضمون(الفكرة). [م]

إلى مستوى الخطاب أو القصة، فإننا لانترك جوهر التعبير بل نجد جواهر تعبيرية أخرى ربما تكون مختلفة عن الجواهر الأولى أو مشابهة لها، لكنها في كل الأحوال تبقى جواهر أخرى. وبذلك يتكون ــ من خلال تجاوز القوننة transcodification (لوتمان) أو تجاوز الترتيب transposition(غريماس نفسه) أو عبر الترجمة (فابري)ـ نصُ آخر يتحدث مباشرة عن الخطاب أو القصة مؤجلاً أو معلقاً بذلك epoché مستوى التجلي النصّي. هذا النص الثاني قد تكونه النظرية كنموذج شكلي أي «ما وراء سيميائية علمية méta sémiotique scientifique يتوجب عليها تفسير التشكيل النصي المُنجز. يمكننا بالفعل أن نكون موجودين في ثقافة معينة كأن نقوم، على سبيل المثال، بدراسة شعرية تصف الخطاب الأدبي في مرحلة معينة من دون التعرض للقصائد، كما يمكن لكتاب حول الدعاية أن يتحدث عن الخطاب الدعائي من دون الاستناد إلى أي إعلان يبين هذا الخطاب».

إذاً، فالثقافات، بما هي عناصر يتكون منها الفلك السيميائي تتشكل وتتبدل باستمرار من خلال إنتاج نصيّ وما وراء نصي أي مُتَناص intertextuel: حيث كل نص يحيل إلى نصوص أخرى عبر استخدام جواهر التعبير نفسه أو جواهر أخرى، أي الوسيط نفسه أو أي وسيط آخر. في السلسلة [الكلامية] أو في اللوحة، علماً أنها مُتَناصّة، فإن النصوص لاتكون متساوية ولا تؤدي كلها الوظيفة الاجتماعية والثقافية، ولا تحظى بالتقدير نفسه. بعض النصوص أهم من غيرها لأنها تتحدث عن نصوص أخرى عبر وصف علاقاتها الداخلية، وتلك التي تجد نفسها «بشكل طبيعي» في المستوى الخطابي أو السردي طارحة نفسها كأساس ملائم لتوليد نصوص أخرى على مستوى تجلٍ آنيٍ ومباشر.

بهذا يمكن لكل من شعاري ديريدا «**لا شيء خارج النص**» - وغريماس «**لا خلاص أبداً خارج النص**» أن يتكاملا: ليس هناك خارج نص، لأننا حينما نخرج من النص سنجد أنفسنا أمام نصوص أخرى، على أساس أن السياق هو كل ما ليس مميزاً، فإذا كان فيه شيء مميز لابد من إعادة دمجه في التحليل النصّي من دون الخروج من هذا الشيء أو من النص نفسه.

لكن هذا لا يعني بالضرورة تصور الانحراف التأويلي dérive interprétative الشهير، أي تلك الفكرة التي طالما وقف أمبرتو إيكو ضدها، القائلة بإمكانية قراءة

النص وفقاً لإرادة القارئ وبأن كل التأويلات ممكنة، ولا فرق بين التأويل والاستعمال. الحقيقة أنه كان هناك، على الصعيد المحلي، أشكال تحتية تعمل على تكوين مميزات النصوص وكذلك الانتقالات من نص لآخر: الاختلافات الثقافية تجعل الترجمات والتأويلات ممكنة، وفي الوقت نفسه تقف حائلا أمام ترجمات وتأويلات أخرى.

المسار التوليدي والتناص

ننتقل الآن إلى ملاحظة رابعة. إذا اتفقنا على هذا الأمر فإن المشروع النظري الذي يمكن أن نتخيله الآن كنوع من الفكرة الناظمة idée régulatrice بحسب كانت Kant، ينطوي على التفكير بمجمل التناصية الترجمية intertextualité traductrice كمنطلق للثقافات (فابري) وللمسار المولِّد للمعنى. بدلاً من تمييز مسار مولّد للمضمون وآخر للتعبير، يمكننا التفكير بوجود أكثر من مجرد تجانس بين مستويي مميزات المعنى داخل النص وبين السلاسل التناصيّة داخل الثقافة. وتوليد المعنى يعني الانتقال من نص لآخر، مع معرفتنا بأن هذه النصوص، كما قلنا، ليست متشابهة ولا تتمتع بالقيمة نفسها.

فوق وتحت [النص] en amont et en aval

من خلال وجهة النظر السابقة يمكن لمطلب تجاوز النص أن يضطلع بأشكال تصوريةconfigurations conceptuelles شديدة الاختلاف. في المقام الأول، هناك الموقف الأنطولوجي الجديد الذي أشار إليه فونتانيل الذي يعتقد فعلاً بوجود شيء ما اسمه «خارج النص»، أي **سيميائيات ـ مواد** ليست نصوصا، مثل استراتيجيات التسويق أو الممارسات الثقافية المتنوعة. لكن لاشك في أن هذا الموقف لا يعني العودة إلى الماضي متناسياً سيميائيات النص ـ النموذج التي لم يعد أحد يجادل فيها. إن الأمر يتعلق بالأحرى، بحركة إستراتيجية تريد توسيع مجال ممارسة علم الدلالة، وفي الوقت.نفسه، تقوية الأسس النظرية التي يقوم عليها هذا الفرع المعرفي.

من هنا جاءت، في المقام الثاني، إعادة الصياغة الأدق لهذا التوجه الأنطولوجي الجديد الذي يظن أصحابه، أنه إذا كانت النصوص تشكل الأشياء الأولية للمعرفة السيميائية فلابد من دراسة: أ) **ما فوق النصوص** (شيء ما كالتجربة «الأولية» أو

«الشَفَقيّة aurorale» التي تؤدي إلى تكوين النصوص)، و ب)وما هو تحت هذه النصوص نفسها (شيء ما مثل ممارسات التلقي والتأثيرات على متلقي الرسائل والفاعلية الخارجية التي تتجاوز المهارة أو القوة الدافعة الداخلية الخ). بعبارة أخرى، يبقى النص في مركز اهتمامات السيميولوجي بوصفه مُنتجاً ثقافياً وتاريخياً والذي، من خلال مقاومته للمقولات التأويلية التي يستخدمها الفرع الذي تنتمي إليه، تدفعه إلى جعلها أكثر دقة وأكثر فاعلية. مثلما يقوم البدائيون بدفع الإتنولوجي إلى مناقشة رؤيته الغربية حول العالم، فإن النص أيضاً يقوم بدور «البدائي» بالنسبة للسيميولوجي: لأن كتامة البدائية تقاوم النماذج الجاهزة وتطالب باختراع نماذج أخرى قادرة على جعل دلالتها شفافة. في كل الأحوال، النص، تبعاً لوجهة النظر هذه، ليس كُلاً:حيث لحظة تكوينه (أو توليده بالمعنى التشومسكي أو الجريماسي، لكن هنا التكوين له معنى أعمّ)، أي تلك اللحظة التي لا يكون فيها شكلاه (أي شكل التعبير وشكل المضمون) قد تحددا بعد أو تبلورا أو تمأسسا، إنما في حالة تأرجح وعدم استقرار، وبالتالي فهما ينتميان إلى الاستمرارية أكثر من انتمائهما إلى التميّز. وهو مجال يعمل عليه اليوم باحثون عدة: فونتانيل والجسد، لاندوفيسكي والتقليد العفوي، تاراتسي والوجودية، إيكو وخلد الماء[1] ornithorique، وفيولي والتعبير عند الأطفال الخ. لابد من ربط اللحظة التي يتكون فيها النص مع لحظة تفككه (انحلاله)، وإلا سنشهد تلاشياً حقيقياً أو نوعاً من التفكك الاجتماعي، وهذه هي لحظة الممارسات النصية؛ أي حينما نتمكن من قياس قدرته على الاضطلاع بفاعليته المحتملة، ويقصد بها الفاعلية المعرفية بطبيعة الحال. يضاف إليها أيضاً فاعليته المهنية والبراغماتية وفي نهاية المطاف فاعليته الفيزيولوجية. في مجال الممارسات الاجتماعية للنصوص نتجاوز النهاية النصّية الأساسية، فيظهر عندها المعنى عن طريق المصادفة، وبالتالي يعود النص إلى تخلخله (عدم استقراره)

(1) في كتابه الموسوم: «كانت وخلد الماء»، يعود إلى الإشكالية التي سبق له أن طرحها في كتابه «السيميائية العامة»، ويتساءل حول إمكانية إيجاد علم دلالة معرفي يقوم على مفهوم البنية. وبتجاوز إيكو التعارض بين الواقعية الداخلية والواقعية الخارجية، ليصل إلى واقعية متفق عليها(حوارية)، في هذا الإطار يبدو أن خلد الماء الذي اكتشف في القرن الثامن عشر يعصى على التصنيف، لذلك تراه يضع نظرية المعرفة في مأزق.

الأوليّ، ويصبح مادة للتفاوض ومكاناً لتغيرات لا تنتهي. وهنا يشكل النص أرضية يعمل عليها سيميائيون عدة، يتركز اهتمامهم أكثر على مجال «الدراسات الثقافية» التي تعزو إلى لحظة التلقي دوراً أساسياً في دراسة قضية الاتصال البشري والاجتماعي. حول هذا الموقف الذي يثير نقاشاً واسعاً في إيطاليا اليوم، لم يتم الاتفاق بعد حول ما إذا كانت النصوص مواد أم نماذج. الحقيقة أنه إذا كان هناك شيء هو «أساس» للنصوص، أي نشاط منتج للأشكال السيميائية الملموسة، وشيء ما كنشاط تأويلي لتلقي النصوص، لابد من افتراض مسبق لوجود منطقي لفواعل منتجة ومتلقية، أي ظروف ملفوظية تقوم بإنتاج الواقع النصي. هذه الظروف تم تكوينها داخل واقع نصي ما جاهز (معطى) أو هي شيء خارجي، سياقي يقع خارج النص، وربما يقع خارج السياق السيميائي؟ أظن أن السؤال ما يزال مطروحاً (مفتوحاً)، لكن الجواب سيتضمن حتماً قرارات أساسية على المستوى الابيستمولوجي.

النص والسياق

على هذا، تلوح إمكانية ثالثة لتجاوز النص، أرغب في طرحها هنا بوصفها الأكثر فاعلية وتجانساً بالنسبة للمشروع الحقيقي للسيميائية، بما هي فرع معرفي مستقل - الاعتقاد بوجود نصوص أخرى ما وراء النص؛ أي الخروج من النص أو تجاوز حدوده يعني الالتقاء بنصوص لاحقة، من خلال إضعاف العتبات النصية، وبالتالي التعامل مع الانغلاق النصي الشهير بمرونة أكبر وأكثر إمكانية للتفاوض والنقاش. من وجهة النظر هذه، يمكننا، في المقام الأول، دمج معطيات السياق في النص من خلال إخضاع العتبات النصية التي وضعها مسبقاً وبشكل ضمني فواعل اجتماعيون، أو وضعها بشكل صريح فواعل ابيستيمولوجيون، وبالتالي التعامل مع حدود أخرى ممكنة تبعاً لاستراتيجية جديدة - سواء تعلق الأمر باستراتيجية معرفية أم بمناورة اجتماعية معينة.

هكذا، على سبيل المثال، يفترض تحليل أحد أفلام هوليوود أن ننتبه إلى معطيات «السياق» مثل النوع الذي سيتحدد النص فيه إضافة إلى بعض ما تنتجه بعض استوديوهات كاليفورنيا الكبرى. حينما نحلل، كما فعلت، فيلماً مثل the terminal للمخرج ستيفن سبيلبرغ، لا بد من التوقف عند مستويي الملفوظ والملفوظية وأشياء أخرى مثل: أ) النوع(كوميديا) الذي يتحول في نهاية القصة إلى

ما يشبه «حكايا الجنيات»؛ وب) عند الدور القوي الذي يحتله توقيع المؤلف، حيث يقوم المخرج بنقل ذاكرة الأعمال السابقة كلها إلى النص الفيلمي بدءا من فيلم E. T إلى schnider's List؛ و: ج) عند الماركة الحقيقية (براند) للمؤسسة المنتجة Dreamwarks (التي أسسها سبيلبيرغ نفسه) وتقوم بدور مختلف عن دور شركة ضخمة مثل شركة ميترو غولدوين ماير. إذا كانت هذه الشركة تقدم «منتجات نوعية» للسوق على غرار الشركات التقليدية، فإن شركة دريموورك تقوم بعمل إضافيّ: فكل فيلم يحمل اسماً مشهوراً هو عبارة عن تعبير أو شكل للماركة وجزء من الخطاب الذي هو العلامة التي ينبغي التعامل معها ويتميز بالتالي - وهو ما يعد به الفيلم - بحلم إضافي، على المشاهدين أن يعيشوه. في قصة فيكتور نافورسكي يبدو بطل الفليم، المحتجز في أحد المطارات لأسباب بيروقراطية، في ظاهره كابوساً. في الواقع نجد أنفسنا إزاء عالم حلم جميل فانتازي لحكاية حديثة من حكايا الجنيات وضعها أحدهم في موازاة قصة تحمل التفاؤل لفرانك كابرا. لكن من جهة أخرى، د) لابدّ أيضاً من أن ندمج في النص الفيلميّ ما أود تسميته بالدور الوسيط للممثل أي الشخص الوسيط أو الشخصية السردية أو الممثل. فيكتور الذي يمثل شخصية شيكسبيرية مجنونة لا يقوم فقط بدور موضوعاتي thématique لكونه شخصية تحمل في داخلها كل احتمالات تصرفه (يشبه دور الغريب [في رواية ألبير كامو])، بل أيضاً شخصية يمثلها توم هانكس، وتحمل في الفيلم ذاكرة الأدوار التي أدّاها في أفلام أخرى مثل دور روبينسون في فيلم cast away ولاسيما دور الأبله في فيلم Forest Gump. وهو أمر جوهري في البناء النصيّ للشخصية.

هناك طريقة أعمق لتجاوز النص، تقوم على الانتقال إلى نصوص أخرى، تعبر بطريقتها عما يعبر عنه النص الأول، وتترجمه في مشاريع دلالية جديدة و/أو اتصالية تتم فيها الانتقالات الترجمية passages traductifs عبر أشكال خطابية ضمنية، تطرح مميزات سيميائية محلية، يمكن تغييرها وفقاً للمقتضيات الاستراتيجية التي تبرزها المناسبة. مثلاً، الإعلان الدعائي المنشور في إحدى الصحف يترجم تقريباً بشكل طبيعي على شكل بقعة ضوئية على شاشة التلفاز، أو على شكل إعلان في الإذاعة أو على شكل ملصق في الشارع. كل هذه الترجمات ممكنة؛ أي تحمل صفة تمييزية بالنسبة لمشروع اتصالي مشترك على أساس حملة دعائية موحدة، تظهر في وسائل

إعلام مختلفة. نحن هنا إزاء نصوص منفصلة لها نهاياتها وهندستها الداخلية التي تكوّن معناها، لكنها، تكتسب دلالتها، نوعاً ما، من مشروع مشترك مضمر ضمن مشاريع اتصالية للآخرين؛ أي من التنافس، وبشكل أهم، من أشكال التجانس التي يمنحها الخطاب الدعائي لتجلياتها النصية. هنا يمكننا تفسير ماركة (براند) المشار إليها سابقاً، والتي تشكل خطاباً مجرداً إلى حدٍّ ما («غير مادي» كما يقول المتخصصون في علم الاجتماع)، لكنه متجانس في ذاته بفضل مختلف التجليات النصية التي تمنحها وجوداً تجريبياً: الاسم، اللوغو، المُنتَج، السعر، مكان البيع، الدعاية، وما إلى ذلك. إذا عكسنا الآية، نرى أن اللوغو يشكل نصاً في حد ذاته لكنه، كما يقول ج. م. فلوخ، ليس سوى الجزء البارز من جبل الجليد لأنه يغطي خطاباً أعمق منه هو الماركة التي ينبغي التوقف عندها لارتباطها بكل تجلياته.

إلا أن مثل هذا الموقف لا يعني نسيان المسائل الأهم، التي لها علاقة بالتجارب الذاتية، وبما هو وجودي وفيزيولوجي، وبالممارسات الاجتماعية والتواصلية وآثار المعنى والفاعلية الرمزية؛ بل يمكن أن نجد ذلك، كما يقول لوتمان أكثر من مرة، في نصوص اللوحة التناصيّة التي ليست سوى الثقافة. ولدراسة آليات التلقي المرتبطة بالتجربة الجمالية esthétique أو الإحساسية esthésique قام غريماس بدراسة نصوص كل من فورنييه وكالفينو وريلكه وكورتازار، كما درس في كتابه «في عدم الاكتمال» De l'imperfection حالات نموذجية في الخطاب الأدبي يمكن أن نكوّن، انطلاقاً منها، نماذج خطابية أعمّ بهدف فهم العلاقة بين الدلالة وبين الأجهزة الحسية في الجسم. واشتغل لاندوفسكي بالطريقة نفسها، على الإعلانات البرازيلية المتعلقة بالبيرة من أجل تكوين سيميائية لها علاقة بالتقليد العفوي والامتزاج. كما عمل فونتانيل في كتابه «حول الجسد» على نصوص كل من غودار Godard وديشامبDuchamp وبروست وكلوديل وغيرهم. أما بالنسبة لي شخصياً فقد بدأت بالاهتمام بمسألة الجسد والفاعل، وبالوظائف الاجتماعية للتلقي، والفرق بين الجسد الحي وجسم الآلة الخ. كما اشتغلت على التشكيل النصي configuration textuelle في فيلم orange mécanique ـ رواية بورخيس وفيلم كوبريك ونصوص أخرى ـ من خلال تكوين نموذج خلافي conflictuel للتلقي يمكن استخدامه لتفسير ظواهر أخرى.

عتبات وحدود

تبقى المسألة الصعبة هي التحديد المسبق لما يندرج في إطار النصيّة الداخلية وفي إطار التناص. في كل تشكيل ثقافي، كبيراً كان أم صغيراً، هناك تفاوض دائم بين النصtexte وبين النص المتداخل intertxte لتحديد ما يندرج ضمن إطار التجلي المباشر للمعنى، وما يندرج في إطار ما هو خطابي أو سردي، لاسيما تقرير أين نضع حدود النص، وما هي قيمة هذه الحدود، وكيف نربط على سبيل المثال، الحدود القوية بالعتبات الضعيفة الخ.

إذا كانت السيميائية أيضاً، وهي كذلك، ممارسة ثقافية لها شكلها configuration التاريخي والاجتماعي، فإن المعالجة التي ينبغي إجراؤها هي معالجة العتبات الابيستيمولوجية لهذا الفرع المعرفي. واتخاذ مثل هذا القرار حول مفهوم النص يعني توسيع أو تقليص ميدان السيميائية. وقد يؤدي تجاوز الملاءمة السيميائية، على ما أعتقد، إلى خطر فقدان هوية السيميائية أمام فروع أخرى مثل الفلسفة وعلم الاجتماع التي تتمتع بمكانة ابيستمولوجية أقوى، كما يمكن فقدان القوة التعاقدية والمذاقات في المستقبل.

لذا تراني أتحدث عن «اختراع النص»: لأنه هو العمل الملائم للسيميولوجي بحيث يتيح:

1ـ إنتاج نماذج نصيّة تتميز بأكبر قدر من الوضوح من أجل:

2ـ العثور على تجريبية متكونة في ثقافات تقوم النصوص ـ المواد التي نعدها شبيهة بتجريبيتنا empirisme السيميائية.

3ـ ضمان إمكانية التجديد المستمر للحقائق النصية، وضمان التغير الدائم الذي يصيب النص عبر فقدانه التدريجي للمعنى. والمفارقة أن هذا التغير يعود ليغذي هذا النص بالمعنى؛ أي أنه يقوم باختراعه منْ جديد، و إصلاحه عبر أدوات نصية أصبحت مجزأة، وذلك من أجل تكوين احتمالات تعبيرية أخرى والعثور عليها.

هذا هو الأمل الوحيد المتبقي أمامنا للحفاظ على مستقبلنا، كما يقول غريماس.■

تحليل الخطاب: نسبية النظرية وقيود المنهج

د. نورة بعيو

إن السؤال/الدافع الذي حفزني إلى تحرير هذه المداخلة، هو الحيرة التي تتملكني كلما سمعت أو قرأت عبارتي الخطاب وتحليل الخطاب، نظرية وممارسة. فإن الباحث وهو يستعد لاستيعاب محتوى (مقياس) تحليل الخطاب المقرر لطالب الليسانس الذي يجد نفسه ـ في غالب الأوقات وفي آخر الدراسة ـ أنه استوعب نسبياً مقاربة لأحد المناهج النقدية المعاصرة، ولا سيما تلك التي ارتبطت بمصطلحي الخطاب والسرد، أو بمجالي السيميائيات السردية وسيمياء التواصل، مما يرسخ فكرة/مغالطة عميقة في ذهن الطالب، مفادها أن تحليل الخطاب هو المنهج البنيوي أو السيميائي أو التداولي أو التأويلي.. إلخ، والأخطر من ذلك أن الطالب يربط بين حقل تحليل الخطاب وبين صاحب الإجراء المنهجي، مثل: غريماس، أو ج، كريستيفا، أو بول ريكور وغيرهم.

وهكذا يقع الخلط في ذهن العديد من الطلبة الباحثين المبتدئين، فيقرون بأن تحليل الخطاب هو منهج نقدي يتوخى العلمية والموضوعية، أو هو نظرية تقوم

(*) أ. د. نورة بعيو كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم الأدب العربي جامعة مولود معمري تيزي وزو ـ الجزائر.

على مجموعة من المبادئ والأسس. وفي الواقع، إن تحليل الخطاب ـ كمجال وكحقل معرفي ـ تدخل فيه مختلف الإجراءات بدءاً من اللسانيات إلى البنيوية، وما بعدها من سيميائيات وتأويلية، ولا سيما هذه الأخيرة. ذلك أن تحليل الخطاب مفتوح على كل ما يمكن للفكر الإنساني أن ينتجه. ومن ثم، فبإمكان أي خطاب أن يؤول تأويلات عدة انطلاقاً من عنصرين اثنين.

الأول: لا يمكن للخطاب أن نحصره في ذات فردية فقط. والثاني: لا يتحدد الخطاب بمرحلة زمنية معينة؛ بل هو في تنام مستمر.

وهكذا، فتحليل الخطاب لم يؤسس لنفسه نظرية متكاملة ومطلقة، كما لا يمكن تحديده بمنهج واحد فقط، لأن ذلك سيخضع له مجموعة من الإجراءات والشروط لا يخرج عنها، مما سيحد من إمكانات القراءة والاستنتاج بشكل نسبي ومستمر.

والأمر كذلك، فكيف وصل الدرس النقدي الغربي إلى هذا الحقل الذي اصطلح على تسميته «تحليل الخطاب» Analyse du discours؟ من الواضح أن المصطلح يتكون من «تحليل» Analyse أي الدراسة والافتراض والاستدلال، ومن «الخطاب» discourse الذي يظهر أنه يأخذ مفاهيم عديدة ومعاني متباينة. وهذه التعددية في مفهوم «الخطاب» هي التي حالت دون التوصل الموضوعي العلمي ـ ولو نسبياً ـ إلى ضبط المصطلح الأصلي «تحليل الخطاب». «لقد استخدم مصطلح الخطاب في الماضي؛ أي بداية القرن العشرين، للدلالة على الصياغة الشكلية للكلام والكتابة بعامة» (1). ولكن، وبعد العقود الأربعة الأخيرة، أخذ هذا المصطلح يكتسب دلالات عديدة، ولا سيما بعد انتشار الدراسات اللسانية السوسورية التي أثرت في نظرية الأدب من جهة، وفي النقد الأدبي من جهة أخرى.

إن «مصطلح» الخطاب «عند الألسنيين يعني» الوحدة اللغوية «المكتملة التي تمتد فتشمل أكثر من جملة، وبالتالي فتحليل الخطاب من هذا المنظار يقصد به دراسة العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية في أية لغة شفاهية أو مكتوبة» (2).

وبالموازاة لهذا المسعى، كان الناقد الأمريكي «زلينج هاريس» Z. Harris (1952) من الألسنيين الأوائل الذين حاولوا توسيع حدود البحث اللساني وموضوعه الذي توقف عند الجملة فقط، ليشمل الخطاب بكامله. ويتمثل مفهومه للخطاب في أنه «عبارة عن متتالية من الجمل تكون مغلقة، وعملاً بمفهوم «بلومفيلد» أضاف إلى أن هذه المتتالية لا يمكن أن تأتي بشكل اعتباطي، بل تتوزع وفق نظام

يقوم على مبدأ التوازي يكشف عن بنية النص» (3). إلا أن الناقد اللساني الفرنسي «إميل بنفنست» Emile benveniste لا يتوقف في مفهومه للخطاب عند حد الجملة، وكذلك التلفظ (Lenonciation) الذي يشتغل عليه الخطاب. وهو جانب ذاتي Subjectif في اللغة. يقول: «ينبغي التمييز بين التلفظ المنطوق والتلفظ المكتوب، لأن هذا الأخير يتحرك على مستويين: يتلفظ الكاتب وهو يكتب، وفي الوقت نفسه داخل كتابته يجعل مجموعة الشخوص تتلفظ فتنفتح أشكال لا حصر لها للخطاب» (4).

إن التلفظ، إذن، هو عملية تحيين وتحقيق لبنيات لسانية في سياق محدد من قبل أفراد في شكليه المكتوب أو المسموع. ومن ثم يمكن إدراج مختلف الخطابات الشفهية من المخاطبة البسيطة إلى الخطبة الفنية الرفيعة. وأيضاً الخطابات المكتوبة من مذكرات ويوميات ورسائل، حيث هناك متكلم ومتلق حقيقي /أو غائب. وقد «أولى بنفنست أهمية كبرى للتلفظ الذي هو توظيف اللسانٍ من قبل فعل فردي، فعد الأشكال اللسانية ذات وظيفة تلفظية أي لا يمكن تصور عملية لسانية بدون عملية التلفظ التي تضبطها قيود على المستويين التركيبي والدلالي كالمؤشرات الشخصية والظروف الزمنية والمكانية وغيرها» (5).

من هنا نستنتج أن نظرية التلفظ Lenonce نَمَتْ في أحضان اللسانيات وكان «بنفنست» وغيره من الذين حددوا مفهوم التلفظ انطلاقاً من الثنائية السوسورية: اللسان /الكلام/ Laroie langue حيث يتموقع التلفظ بين اللسان كمؤسسة اجتماعية والكلام كإنجاز فردي. وتمخض عن هذه الجهود (بنفنست، هلمسليف.. إلخ) اللسانيات التلفظية التي اهتمت بكل عناصر التلفظ وكل الوظائف الرابطة بين التلفظ والملفوظ (موضوع التلفظ) كما أشارت إلى ذلك «أركيوني» (6) مؤكدة أن فعل التلفظ والمادة الملفوظة، ثم القائم بفعل التلفظ هي عناصر غير كافية لتحديد عملية التلفظ؛ بل يجب أن تتوافر وصلاتها «Embrayeurs» أو الجهاز الشكلي للتلفظ.

1 ـ المتلفظ والمتلفظ له.

2ـ مكان التلفظ (الهنا) .ici

3ـ زمن التلفظ [الآن] maintenant.

ومن ثم فعملية التلفظ (الأنا والأنت » الهنا)، الجهاز الشكلي للتلفظ يسهل التعامل مع الخطاب، ولا تهمل الباحثة النتائج الناجمة عن ارتباط الملفوظ بالمكونات الأخرى أي بـ:

ـ الفاعلين الرئيسيين للخطاب.
ـ مقام التواصل والظروف العامة المشكلة لفعل التواصل (7).

وعليه، فالخطاب هو التلفظ أي ملفوظ يضاف له مقام التواصل فينتج دلالة معينة، مما يؤدي إلى عد الخطاب فعالية تواصلية تتم بين المتكلم والمخاطب في سياق اجتماعي معين (8).

ولا يبتعد الناقد الروسي «ميخائيل باختين» Mikhail bakhtine كثيراً عن أصحاب «نظرية لسانيات التلفظ»، ويختلف عنهم «عندما يضفي على عملية التلفظ الطابع البوليفوني /تعدد الأصوات polyphonique أي تعدد الذوات القائمة بالتلفظ عبر أصوات داخل الخطاب المعني» (9).

ولعل اهتمام «باختين» بالطابع البوليفوني للغة /الخطاب كان رداً واضحاً على الشكلانيين الروس، وعلى طروحات «سوسير» وكذا «سيمغوند فرويد»، حيث رفض النظرة التي تدرس بها اللغة، بوصفها إطاراً جامداً ذا نسق ثابت من الدلائل signes، في حين نظر «باختين» إلى اللغة على أنها كائن ذي فعالية تحكمها منظومة من العلاقات المجتمعية المتفاعلة باستمرار، والعلم الذي يمكن أن يضطلع بدراسة اللغة من هذا المنظور سماه «عبر لساني» trans – linguistique (10) وهو علم يهتم باستنباط مبادئ اشتغال الملفوظ l'énoncé ذلك أن الملفوظ خاضع لتوجيه الذات القائمة بالتلفظ، كما أن تعدد الذوات يرجع في رأي «باختين» إلى أمرين:

1 ـ تفاعل المتلفظ مع الآخر، من حيث وجهة نظر الذات القائمة بالتلفظ بحسب وجهة نظر الآخر.

2 ـ إن الذات القائمة بالتلفظ هي نتاج للمجتمع (11)، ففي ذات التلفظ يلتقي فيها صوتان يوجهان خطابهما: الأول مرتبط بقيم المجتمع المحمولة لسانياً، والثاني يتمثل في ذات/ذوات التلفظ الحاضرة أثناء عملية التواصل. ويتمظهر ذلك في الطابع الحواري «dialogique» الذي من معانيه علاقة بين خطابين دخلا في نوع خاص من العلاقات الدلالية ضمن دائرة التفاعل والتواصل اللفظيين ما أكد ذلك «تدوروف»(12)، ذلك أن التلفظ موجه إلى شخص معين أي مجتمع مصغر، متكون من شخصين، المتكلم والمتلقي، وهذا الأخير قد يكون حاضراً أو غائباً.

ومع أن «باختين» حدد مجموعة من المكونات ليدلل على عملية التلفظ، إلا أنه ركز على عنصر السياق الخارجي/ المقام le contexte. فكيف يرتبط التلفظ بهذا

السياق؟ إن منطلق «باختين» في هذا المجال هو أن كل تلفظ إذا أُخِذ مستقلاً ومنعزلاً عن مقامه فهو خال من أي معنى. وللمقام ثلاثة مظاهر هي:

1 ـ المكان/ الفَضاء espace المشترك بين المتكلمين، أي وحدة المكان مثل: نافذة ـ غرفة ـ شرفة ـ مكتب ـ ساحة.. الخ.

2 ـ المعرفة والفهم المشترك بينهما (توافر وحدة الزمن).

3 ـ التقييم l'évaluation المشترك بين المتكلمين في السياق نفسه، أي الحكم على الوضع.

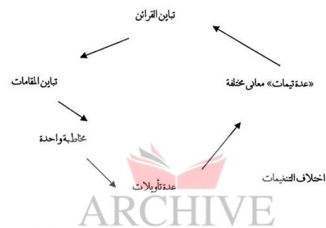
وبعنصر التقييم يربط الملفوظات énoncés بسياقات غير مفصولة عن الخطاب في الوقت ذاته، كما أن السياق قد يلحقه تحوير ما في نهاية التخاطب على خلاف ما كان عليه في بدايته، وذلك بسبب تأثير الجانب المعلوماتي والسلوكي المعتمد في عملية التفاعل هذه (13). ومن هنا فكل تلفظ أو خطاب هو امتداد حيوي في السياق، ومن ثم لا فرق عند «باختين» بين اللغة والتلفظ والخطاب، لأنه يؤكد على أن كل كلمة في العمل الأدبي لها امتدادات خارجة عنه. فالفهم والوعي لا يكفيان لتحليله؛ بل إن كل فهم للعمل الأدبي يعني في نهاية المطاف تحويله إلى إنتاجات أخرى. ومن ثم إعادة تغييره في سياق جديد متصل بالحاضر والمستقبل، مما يؤكد الحركة والتجديد الذين يخلقان طابعاً حوارياً واضحاً.

والسؤال الذي نطرحه هو، هل توافر عناصر المتكلم والمستمع والسياق الخارجي بمظاهره الثلاثة كافية لتحقيق الهدف من التلفظ وإدراكه؟ أم أن لعلاقة المتكلم بالمستمع دوراً في إنجاز عملية التخاطب؟

يقترح «باختين» مصطلح التنغيم l'intonation كمظهر صوتي للتقييم الاجتماعي، وهو مصطلح لم يحظ باهتمام أغلب دارسي اللفظة. ولا يعرف التنغيم بموضوع التلفظ أو اختيارات المتكلم وتجاربه، ولكنه يعرّف بعلاقة المتكلم بشخصية شريكه، وانتمائه الطبقي وموقعه الاجتماعي... الخ (14).

وهكذا، فإن مظهر التنغيم يؤدي دوراً مهماً في تقييم التخاطب الذي يكون قد استوعب السياق الخارجي فيلوّنه معنى ومبنى. أما الملفوظ فيتصل بالمقام بواسطة قرينة indice تنغيمية، تتباين من مقام إلى آخر، فتفيد الاستنكار والقلق والضيق، كما تفيد الارتياح والابتهاج. فالقرائن تسمح بتباين المقامات. وهكذا يمكن للمخاطبة الواحدة أن تحمل أكثر من «سيناريو» أو «تأويل» بالنظر إلى تعدد التنغيمات،

وبالتالي تعدد المعاني التي يسميها «باختين» بالتيمات themes وهي أساس الاختلاف من مخاطبة إلى أخرى، كما يوضح الجدول الآتي:



إن هذه السلسلة الدائرية المترابطة من تباين القرائن إلى تعدد في التيمات، تسهم في خلق خطابات مختلفة بشكل متواصل ومتجدد وغير متموقع، ذلك أن ما يعدّ خطاباً عند شخص معين، هو حجم ما يضيفه من وحدات معجمية تعطي قِيماً جديدة لوحدات اللغة المفرداتية untés lexicales هو فعل خطابي fait de discourse يتحول تدريجياً إلى فعل لغوي fait de langage، فتنشأ خطابات بمعنى لغات سياسية، اقتصادية، تاريخية، دينية واجتماعية (15) تتداخل وتتفاعل فيما بينها. فالخطابات لا تملك حدوداً طبيعية تقيدها وتحصرها في دائرة معينة؛ بل جاءت هذه الخطابات متتابعة ومتوازية، كل بحسب المؤسسة التي أُنتج فيها. وتحيا حالة من الصعود والهبوط تماشياً مع موقعها النشيط في دائرة صراع القوى الاجتماعية الحية. وهكذا تستمر الخطابات وتتجدد عبر علاقتيْ التوافق والتعارض على الصعيد الداخلي، كما على صعيد العلاقات القائمة بين مختلف المؤسسات المنتجة لهذه الخطابات (16) الأمر الذي يجعل مسألة وضع نظرية محددة المبادئ لمجال «تحليل الخطاب» صعبة ومعقدة. وبالتالي أي اجتهاد لاستنباط إجراءات دقيقة وصارمة تضبط هذا المجال غير ممكنة، لأن أي منهج يضع مقاربة في هذا الإطار

سيُقيِّدْ صفتيْ الاستمرارية والتجدد اللتين يتصف بهما الخطاب في الحقل اللغوي/ الأدبي، ومن ثم يحصر حركة مختلف الخطابات التي غالباً ما تنشأ بين متكلمين ومستمعين في سياقات معينة دون برمجة أو تخطيط مسبق. علماً بأن مدلولات مصطلح تحليل الخطاب في النقد الغربي انطلقت من مجال البحث اللغوي والأسلوبي إلى مجال الدراسات التداولية والسياقية وغير اللسانية.. الخ، حيث ذهب أحد الدارسين (هـ. ب. غرايس 1975) (17) في أواخر السبعينيات أن للكلام دلالات غير ملفوظة، إلا أن طرفيْ التلفظ يدركانها كقولنا لأحد الأشخاص: ألا ترافقني اليوم إلى السوق؟ فلا يفهم السامع أن الجملة عبارة عن سؤال واضح حسبما يدل على ذلك الجانب التركيبي، وإنما يفهم أنها دعوة ضمنية implicite للمرافقة.

وهكذا، فإن البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب صار يتجه إلى استنباط القواعد والأسس التي تحكم مثل هذه التوقعات الدلالية المحتملة، مما يرشح هذا الحقل إلى أن يكون مفتوحاً على حقول معرفية/ نقدية عديدة، تعمل على قراءة الخطاب قراءات تأويلية متعددة ومتباينة، مستفيدة في كل مرة من أحد الإجراءات المنهجية النقدية المعاصرة، مما «يساعد الباحثين على تجاوز الوقوف عند الظواهر الخطابية إلى محاولات البحث عن نظرية شاملة للإنتاج الاجتماعي للمعنى، تكون تكمِلةً وامتداد للنظرية اللسانية بشكل عام»(18).

هوامش الموضوع:

1 ـ عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص 90.

2 ـ ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ت/عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001، ص 29.

3 ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 17 ـ 19.

4 – Emile Benveniste: Problémes de linguistique générale, ed, Gallimaard, Paris, 1974, p 89.

5 – Voir/Tbid, I. 1966, pp 80, 239.

6 – Voir/Catherine Kerbral Orecchioni, l'énonciation de la subjectivité dans le langage, librairie Armond, Colin, Paris, 1980, p 159.

7 – Voir, Ibid, pp 58, 30 – 31.

8 ـ انظر/سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 44.

9 ـ مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار اللاذقية، ط1، 2001، ص 162.

10 ـ انظر/تزيفتان تودوروف: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ت/ فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 58.

11- Mikhail bakhtine, Esthétique et théorie du roman, haduid par Dario oliver, éd Gallimard, Paris, 1978, pp 105 – 115.

12 – Tzevetan Todorov, le Principe dialogique, éd, Seuil, Paris, 1981, p 96.

13 ـ انظر/دومينيك مونقونو: المصطلحات/المفاتيح لتحليلي الخطاب/ ت: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف ووزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص ص 25 ـ 28.

14 ـ انظر/تزيفتان تدوروف: المبدأ الحواري، ت/ فخري صالح، ص 107.

15 ـ انظر/ مصطفى المويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2005، ص 154.

16 ـ انظر/ديان مكدونيل: مقدمة في نظرية الخطاب، ت/ عز الدين إسماعيل، ص ص 111 ـ 112.

17 ـ انظر/ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 89.

18 ـ هذا في الحقول اللسانية والحقول الأخرى التي تأثرت به فيما بعد. أما في الحقل الفلسفي فإن مصطلح «تحليل الخطاب» يأخذ منحى آخر بلوره كل من «جاك دريدا» و«ميشال فوكو» عبر مؤلفاتهما ومقالاتهما (أركيولوجيا المعرفة 1972 ونظام الخطاب) تر/ محمد سبيلا 1984؛ حيث اعتبر «فوكو» الخطاب شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الطريقة التي يُنتج فيها الكلام كخطاب مهيمن وخطير في الوقت نفسه. لأن إنتاج الخطاب وانتشاره ليسا بريئين ولا محايدين كما يبدو في الظاهر، وقد مثّل «فوكو» لذلك بموضوعي الجنون والجنس [أنظر ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص ص 89 ـ 90]. ■

التناص ومرجعيّاته

في نقد ما بعد البنيوية في الغرب

د. خليل الموسى



(الأصول والمكوّنات: ما قبل ولادة المصطلح)

لا شيء يولد من لا شيء حسب قانون الإبداع البشري، ولابدَّ من أساس أو سابق أو رحم يستند إليه المبدع في حركية الإبداع، وقد يأتي النّص الناجز متطابقاً ومحاكياً للنّص السابق، كما قد يأتي متمرّداً عليه ومختلفاً معه، وهذه هي الطبيعة البشرية التي تتباين في درجات الإبداع من حيث الإضافة أو التطابق، التجديد أو التقليد، ولذلك ينطلق المجدّد والمقلّد ممّا هو كائن، ولكنّهما يختلفان في الطريقة والأسلوب والرؤية والتجربة والهدف، فالأساسيّات واحدة عندهما (مفردات اللغة - التراكيب - الأوزان - القوافي - المعاني....الخ)، ولكنّ الثقافة والخبرة والتجربة والموهبة مختلفة، ولابدّ من التكامل هنا وهناك، فلكلّ نبتةٍ أو شجرةٍ أغصانٌ وساقٌ وجذورٌ، ومصطلح «التناص» يؤكّد هذه المقولة، ولكلٍّ صلة بالآخر، وتولد الأشياءُ والبنى من الصلات، فالحروف أصوات غير دالةٍ بمفردها، ولكنّها إذا

اجتمعت بقصدية دلّت على شيء محدّد، وكذا شأن اللغة واللغات، ولا يُستثنى من هذه المقولة سوى سيّدنا آدم الذي جاء أوّلاً، فأعطى، وكان الكلام في عهده بكوريّاً، ومنه انتقل إلى سواه، وهذا ما ذهب إليه ميخائيل باختين « MIKHAIL BAKHTINE» (1895 ـ 1975م)، الذي قال: «آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنّب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخصّ خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأنّ آدم كان يقاربُ عالماً يتّسم بالعذرية، ولم يكن قد تُكلّم فيه، وانتهك بوساطة الخطاب الآخر»(1).

يُلَخّص هذا المقبوس ما قيل، فيما بعد، عن المثاقفة والسرقات وأشباهها والتناص، فبكورية اللغة أمر متعذّر بعد آدم الإنسان الأوّل، لأنّ الكلام تداخل بالكلام، وتفاعل معه، وتوالد منه، وأعاد بعضُه بعضاً، أو كما قال الإمام عليّ بن أبي طالب: «لولا الكلامُ يُعاد لنفد»(2)، ويعني الكلام هنا وهنالك كلّ ما يتصل باللغة من أفكار ومضمونات وأشكال وأساليب وصور وتقاليد ثقافية، كما يتضمّن التجارب الإنسانية والحياة... الخ، ومن هنا فإنّ الجنس النقي في الكلام لا وجود له عند أصحاب نظرية التناص إلاّ عند المتكلّم الأول، والتناص لا مناصَ منه، وهو قدر النصوص الأدبية، ولا يعيش الكلام إلاّ ضمن المجتمعات التي تتكلّم وتتفاعل، أو ضمن المجتمعات النَّصّية، ولا تظهر صلات الأساليب بأسلافها النّصية لأوّل وهلة، وذلك لأنّ التطور الأدبي لا يكون انقلابيّاً وسريعاً، وإنما هو يحفر في الأعماق وفق قانوني الثوابت والمتغيّرات، فالثوابت تشدّ النّصّ إلى أسلافه من خلال المورّثات، والمتغيّرات تحاول أن تبعده عنها، وتقرّبه من العصر والواقع والتجربة، ولذلك يبدو أحياناً وكأنّه قطع كلّ الصلات بالأسلاف النصية، وتهيمن الثوابت مرّة أخرى حسب مرجعيات الكاتب وثقافته وبيئته وأسلوبه، ولا يعيش النّص إلاّ ضمن بيئته النّصية، كالأسماك التي لا تعيش خارج المياه، ومن هنا يكون التقارب والتزاوج والتوالد بين اللغات والأجناس الأدبية على مدى التاريخ البشري، ويفقد النص عذريته باستمرار، وهو يغتني ويصير أكثر أهمية وخلوداً بهذا التقارب النّصّي، فإذا كل نصّ صدى لنصّ أو نصوص أخرى، وللمتقدِّم زمنيّاً فاعلية في

المتأخر بقصد أو من دون قصد، والفاعلية شاملة كلّية أو جزئية لغةً وإيقاعاً وصوراً، والحضارة نتاج إنساني مشترك، فالمثاقفة أمرٌ مفروغ منه، وهي تكون بأشكال مختلفة متنوّعة لاحصر لها، وقد كانت الأجناس وتداخلاتها في الشعر قبل زمن النضج وقبل مرحلة كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو، وما قضية المركزية الأدبية إلاّ وهمٌ، وهي - إن صحّت على مرحلة - لا تصحّ على المراحل كافة، لأن الحياة نفسها ما هي إلاّ تماوجات من القوة والضعف والسيطرة والخضوع، ولذلك لا يظلّ المركز مركزاً، وهو يكون مرّة هنا ومرّة هناك، ويُعيدنا الادعاء بمركزية الأصل إلى قضيّة الجوهر والكمال، والبحث في ذلك عودة إلى ما قبل المكتوب والمقروء والذاكرة، وفيها عودة إلى عهد الإنسان الأول (آدم)، وهذا يُعيد إلى الأذهان مقولة «البيضة والدجاجة»، وأيّهما الأسبق، وبخاصة أنَّ هناك عصوراً ما زال العلم يجهل دور الإنسان فيها. ولا سيّما عصور ما قبل الأبجدية والكتابة والتدوين، أو ما يُطلق عليها المرحلة الشفهية، وهي الأطول في عمر البشرية.

لكنّنا إذا عدنا إلى العهد القريب من ولادة مصطلح التناص، وإلى الاعترافات والإشارات والقرائن النّصيّة وجدنا أنّ للشكلانيين الروس دوراً في التمهيد لولادة هذا المصطلح، ومنهم شكلوفسكي «CHKLOVSKY» (1893 - 1984م)، الذي قال: «إنَّ العمل الفنّي يُدرك في علاقته بالأعمال الفنّية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نُقيمها فيما بينها. وليس النّصّ المعارضُ وحده الذي يُبدع في تواز وتقابل مع نموذج معيّن؛ بل إنَّ كلّ عمل فنّي يُبْدعُ على هذا النحو»(3).

لكنَّ باختين هو الذي اشتغل على هذه المقولة في دراساته عن الرواية وتعمّق فيها، وهو الذي صاغ نظرية في تعدّد القيم النّصية المتداخلة، وهو الذي جزم بأنّ: «عنصراً مما نسمّيه ردّ فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كلِّ أسلوب جديد. إنّه يمثّل كذلك سجالاً داخليّاً وأسلبةً مضادة مخفيّة إن صحَّ التعبير لأسلوب الآخرين». وهو عادة ما يُصاحب المحاكاة السّاخرة الصريحة(....)، والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضّمها عن طريقه (....) إنَّ كلّ عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات «لسانية» محايدة

ومتحرّرة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم؛ بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى. وهو يتلقّاها بصوت الآخرين مترعة بصوت الآخرين (4).

إنَّ النظرية التي صاغها باختين هي «الحوارية» «DIALOGISME»، وهي تقوم على فكرة مفادها أنّه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، وليس هناك تعبير بكوريّ، ولذلك يصف باختين العلاقة بين طرفي الخطاب، فيقول: «ولمّا كانت الحوارية مع كلام الآخرين(..) هي علاقة في جوهرها متباينة ومولّدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب، فإنّها مع ذلك تستطيع أن تتشابك تشابكاً وثيقاً وأن يصير من الصعب عند التحليل الأسلوبي التمييز بين شقّي هذه العلاقة»(5).

يرى باختين أنَّ هناك نوعين من الصلات بين الخطابين المتحاورين، تكون الصلة الأولى في النوع الأول ظاهرة وواضحة للعيان، ويستطيع القارئ العادي أن يتلمّسها بسهولة، لأن المرجع (Référence) (النّصّ الأول/ النّص الرحم) حاضر بقوّة مضموناً أو شكلاً أو كليهما معاً، ويسمّي باختين هذا النوع من الصلات بالأسلوب الخطّي الذي «يتمثّل ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة، وخارجية لخطاب الآخر، الذي هو نفسه، وفي ذات الآن، خطاب أُضفيت عليه من الداخل، سمات فردية فقيرة»(6).

أما النوع الثاني الذي يحكم الصلة بين الخطابين المتحاورين عند باختين، فهو النوع الذي تكون فيه الصلة خفيّة ومعقّدة، ويحاول المؤلّف في هذا النوع أن يُخفي المرجع وأن يطمره من خلال خصائص أسلوبه في الكتابة الأدبية، ولا يتمّ له ذلك إلاّ من خلال إعادة إنتاج النّص السابق بعد تفكيكه ومحاورته وتبديل هيئته وتحويل اتجاه مساره وأشياء من هذا القبيل، ويحاول المؤلف امتصاص المعالم الأساسيّة لذلك النّص وتوظيفه ضمن سياق النّص الجديد، ويُسمّي باختين هذا النوع من الصلات بالأسلوب التصويري الذي «يحاول فيه سياق كلام المؤلف أن يبدّد كثافة خطاب الآخر، وانغلاقه على ذاته لكي يمتصّه، ويمحو حدوده»(7).

إنَّ نظرية «الحوارية» أو «الصوت المتعدّد» التي أسّسها باختين تُعدّ مقدمة أساسية ولبنة فاعلة في ولادة مفهوم «التناص» الذي تبلور على يدي الباحثة «جوليا كريستيفا» بين سنتي(1966 ـ 1967م).

ـ2ـ

(ـ ولادة المصطلح ـ).

صاغت جوليا كريستيفا على هَدْيٍ من نظرية «الحوارية» عند باختين مصطلح «التناص»(8). «Intertextualité» في اللغة الفرنسية ضمن بحوث عدة نشرتها بين عامي 1966 و1967 في مجلتي «Tel –Quel» و«Critique»، ثمّ أعادت نشرها في كتابيها «سيميوتيك» و«نصّ الرواية».

إنّ التناص «Intertextualité» ـ لغةً ـ مصطلح معاصر ـ منحوت من كلمتَين «Inter» بمعنى «داخل» و«textual» بمعنى نصّي، وهو ينتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، ويذهب أصحابه، وفي مقدمتهم كريستيفا وبارت وجنيت، إلى أنَّ أيّ نصّ يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في نسيجه، تتذكّر بعضها، ولا تتذكّر بعضها الآخر، وهي نصوص شكّلت النّص الجديد، وأنَّ الكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية، وكلّ نصّ هو حتماً نصٌّ متناصٌّ، ولا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها أو يفتضّها صوت الآخر، ما عدا كلمة «آدم» كما رأى باختين، لأنَّ الآخر لم يكن له حضور في عملية الخلق الأولى، والتناص قانون النصوص جميعها، ولذلك ذهبت كريستيفا إلى أنَّ: «كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى»(9).

إنَّ تعريف كريستيفا للتناص مختصر جامع يقدّم تصوّراً عن هذا المصطلح، فالنص الجديد يتشكّل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلاً وَظيفيّاً؛ إذ يغدو النّص الراهن خلاصةً لعدد من النصوص التي امّحت الحدود فيما بينها، وكأنّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة يُعاد تشكيلها وإنتاجها، ولا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى نوعية المادة وبعض البقع التي تومئ وتشير إلى النّص المطموس، ولم يحدّد التعريف السابق

طبيعة هذه النصوص ومصادرها، فقد تكون أسطورية أو دينية أو تاريخية أو أدبية أو سوى ذلك، ومن هنا يدخل اللاشعري في تشكيل الشعري، ويتعانق معه، ويتواشجان، ويتناسلان، حتى يغيب الأصل غياباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة، وتموت أجناس أدبية، لتولد من رحمها أجناس أدبية أخرى.

ويُشير التناص أيضاً إلى أنّ النص لا ينشأ في فراغ، إنّه يتوالد في مجتمع نصوصي، أو هو تفاعل الكلام مع الكلام، وقد كانت الكلمة أوّلاً، وهي الأصل: «في البدء كان الكلمة»(10). ثمَّ تفرَّعت و انتشرت واختلفت، فأصبحت كلاماً، فانبثق الكلام من الكلمة، كما تنبثق الأغصان من الساق، وتُظِلُّ سمات الأبوّة النصوصية، والتقاليد الثقافية، والصوت التاريخي للنص السابق، وعلامات الوجه الخفيّة، من خلال النّص الرحم (السابق) الذي يُقيم في أعماق النص الجديد من جهة، وفي ذاكرة القارئ من جهة، وبخاصة إذا كان النص الجديد قويّ التركيب، محكم النسج، غنّي الدلالات، وتظلّ هذه السمات والعلامات من خلال النّص الظاهر أو البنية السطحية إذا كان النص الجديد مخلخل النسج، فقيراً، ولذلك يصبح النّص الحاضر في هذه الحالة آلةً تبثُّ نصوصاً أو أجزاء منها، ولذلك يمكننا أن نستعين بالنصوص الغائبة في قراءة النّص الجديد وتأويله.

ويشير التعريف السابق إلى عمليتي الهدم والبناء، فالنص الجديد يتوالد من نصوص سابقة أو معاصرة، ليُشكِّل عمارةً أخرى (امتصاص وتحويل)، فالنّص الجديد، وهو في حال كونه جنيناً، يتوجّه إلى نصٍ حاضرٍ قويّ (فحل)، ويحدث حينئذٍ الصراع التشكيلي بين المعمارين، فإذا كان الجنين ضعيفاً أعاد نظام المعمار السابق، وظلّ متلبّساً بالتبعية، وانتقل من مكانه وعصره إلى مكان النّص الفحل وعصره، وتتجلّى، هنا، سلطة النّص الفحل وهيمنته ومركزيّته، وتظلّ سمات النّص الفحل طاغية على ملامح النّص الحاضر، أمّا إذا استطاع الجنين أن يهدم النّص الأول، ويفكّك عناصره، ثمّ يُعيد تسوية هذه العناصر وترتيبها وفق طبيعته هو، كما استطاع أن يُعيد بناء النص وإنتاجه وفق أفكار العصر وتقاناته ومنظوراته ووظائفه من جهة، ووفق طبيعته العضوية من جهة... إذا استطاع هذا الجنين أن يفعل ذلك كلّه، استطاع في الوقت ذاته أن يتخلّص من سلطة النّص الفحل وهيمنته، واستطاع أن

يتفاعل مع ما يُحيط به ومع النص الفحل لبناء النّص الجديد، وهكذا يملأ الكاتب الثاني/ المتلقي فراغات النّص السابق، ويُعيد إنتاج دلالاته وفق ثقافته وعصره.

ويشير التناص أيضاً إلى أن النّص المفتوح «Texte ouvert» مزدوج الشيفرة، وفيه بنيتان: بنية سطحية «Structure de surface» ظاهرة، وهي ما يقوله النّص من القراءة الأولى، أو هو القول المباشر والمفهوم من ظاهر النص، وبنية عميقة « structure profonde» وهي القسم المطمور في قعر النص، أو ما يشير إليه النّص الفحل ويوحي به، فالنّص المفتوح جيولوجيا كتابات، وهو طبقات فوق طبقات، والدلالات مترسّبة بعضها فوق بعضها الآخر، وهي تتوالد ضمن التقاليد الثقافية، كامتداد موضوع الطلل من العصور القديمة إلى العصر الجاهلي إلى العصر الحديث في الحنين إلى الأوطان ومراتع الصبا، وامتداد الشكل والعبارات والأوزان والصور... الخ، وهذا يحتاج إلى قراءات وحفريات للوصول إلى عمق النص، فإذا كان النّص ثريّاً بمخفياته والمسكوتات عنها، فإنَّ الحفريات والقراءات تزيد من توهّجه وتألّقه، وتمنحه حياةً بعد أخرى، وهذا يعني أنَّ النّص المفتوح مركّب تركيباً فنّياً معقّداً، وهو ذو بنية سمفونية، تتعدّد فيها الأصوات والتقاطعات والعلاقات، ففيها صوت النّص الظاهر الذي يخفي صوت النّص الباطن، وفيها صوت الزمن الراهن، وهو يُخفي في القعر صوت الزمن الغابر، وتتجاوب فيه الأصوات وقراراتها حاضرةً غائبة، راهنةً ماضية، قريبةً بعيدة، لتردّدَ جميعها نغمةً متآلفة، وفيها أصوات من التاريخ أو الأسطورة أو الدين أو التراث الشعبي أو سواها، وهي تتحوّل بالصلات السمفونية إلى أدب، وعلينا أن نذكّر، هنا، أنَّ حوارية باختين هي التي ولّدت تناصية كريستيفا ومن جاء معها وبعدها.

يتشكّل التناص، عند كريستيفا ضمن الإنتاجية النّصية، فالنصوص كائنات تتلاقى وتتحابّ وتتحاور وتتقاطع وتتناسل، ومن هنا ضرورة التقابل بين الـ«أنا» والآخر، بين النّص والنّص، والإنتاجية «ترحال للنصوص، وتداخل نصّيّ، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»(11)، ولذلك ترفض كريستيفا أن تتشكّل دلالة شعرية من صوت مفرد، ففي هذا الصوت معنى سطحيّ مباشر يردّده سطح النّص وعمقه معاً، وهما يقولان شيئاً واحداً، هو نصّ بلا

عمق وبلا قرار، ولذلك يكون المعنى هو الغاية في ذهن الشاعر (الناظم)، ومن هنا فإنَّه لابدَّ في النّص المفتوح من أن يعتمد في التشكيل على نصوص سابقة عليه، ليتمّ التفاعل والتعدّد والثراء من خلال التناص، ولذلك فإن الدلالة الشعرية «مجال لتقاطع عدّة شفرات (على الأقل اثنتين)، تجد نفسها في علاقة متبادلة»(12).

استطاعت «كريستيفا» أن تطوّر مصطلح «التصحيف»-«Paragramme»، الذي استخدمه فرديناند دي سوسور لبناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، وأطلقت على ذلك مصطلح «التصحيفية»، «Paragrammatisme»، وهو يعني - عندها - امتصاص نصوص «معان» متعدّدة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها من جهة أخرى بوصفها موجّهة منْ طرف معنىً معين (13). وتقدّم كريستيفا بعض المقاطع الشعرية لِلُوترِيامان كمثال على التصحيفية الأساسية للمدلول الشعري، وميّزت بين ثلاثة أنواع من التصحيفات، وهي:

1 - النّفي الكلّي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلّية، ومعنى النّص المرجعي مقلوباً، ومنه هذا المقطع لباسْكال «PASCAL»: «وأنا أكتب خواطري، تنفلتُ منّي أحياناً، إلاَّ أنَّ هذا يذكّرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درساً بالقدر إيّاه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى (كذا) معرفة عَدَمِي». وهو ما يصبح عند لوترِيامون: «حين أكتب خواطري فإنّها لا تنفلت منّي. هذا الفعل يذكّرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت. فأنا أتعلّم بمقدار ما يُتيحه لي فكري المقيّد، ولا أتوق إلاَّ إلى معرفة تناقض روحي مع العدم».

2 - النفيُ المتوازي: وفيه يظلّ المعنى المنطقيّ للمقطعين هو نفسه. إلاَّ أنَّ هذا لا يمنع من أن يمنحَ اقتباس لوترِيامون للنّص المرجعي معنى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأوّل. ومنه هذا المقطع لِلاروُشفوكو: «إنَّه لدليلٌ على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا». وهو ما يصبح لدى لوترِيامون: «إنّه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا». هكذا تفترض القراءة الاقتباسية من جديد تجميعاً غير تركيبي للمعنيين معاً.

3 - النفي الجزئي: وفيه يكون جزء واحد فقط من النّص المرجعي منفيّاً، ومنه هذا المقطع لباسكال: «نحن نُضيّع حياتنا فقط لو نتحدّث عن ذلك». ويقول

لوتريامون: «ونحنُ نُضيّع حياتَنا ببهجة، المهمُّ ألاَّ نتحدثَ عن ذلك قطّ». هكذا يفترض المعنى الاقتباسي القراءة المتزامنة للجملتين معاً (14).

وتعلّق كريستيفا على هذه الأمثلة التصحيفية التي أوردتها من شعر لوتريامون، وتبيّن أنَّ الحوار بين النصوص اندماجي، وتذهب إلى حضور هذه الظاهرة في التاريخ الأدبي حضوراً طاغياً، ولكنّ الوضع تغيّر مع نصوص الحداثة الشعرية التي لجأت في حوارها مع النصوص إلى الامتصاص والتحويل: «أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول، بدون مبالغة، بأنّه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتمّ صناعتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّاً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متناظرة Alter-jonctions ذات طابع خطابي ـ إنَّ الممارسة الشعرية التي تقرأ إدغار ألن بو وبودلير ومالارميه، توفّر لنا مثالاً من الأمثلة الأكثر حداثة وتميّزاً على هذه الترابطات المتناظرة (....)، ويمكن مضاعفة الشبكة إلى ما لا نهاية، فهي ستعبّر دائماً عن القانون نفسه، علماً بأنَّ النّص الشعري ينتج داخل الحركة المعقّدة لإثبات ونفي متزامنين لنصٍّ آخر»(15).

إنَّ هذه الجناسات التصحيفية «ANAGRAMMES» تشكّل عند كريستيفا هذه الأنواع من التناصات، وهي تقوم على تبديل في بعض الحروف أو العبارة لتكوين عبارة جديدة، في حين أنَّ التناص الحداثي يقوم على الامتصاص والتحويل، وقد ذكرت كريستيفا الأنواع التصحيفية أمثلة على الاقتباسات المحوّرة، وفيها يقوم المؤلف بنقل بنية نصيّة من سياقها الأصلي إلى نصّه بعد تغيير طفيف في بنية النّص الجديد.

ـ 3 ـ

(انتشار المصطلح وتطوّره)

لم يبقَ مصطلح «التناص» مقتصراً على أعمال كريستيفا، وإنما انتقل بسرعة إلى أعمال معاصريها من النّقاد الفرنسيين، وسواهم، وانتشر هنا وهناك انتشار النّار في الهشيم، وقد استطاع رولان بارت أن يُطوِّر هذا المصطلح ويعمّق المراد منه، ويوسّع آفاقه، وينقله من محور النّص إلى محور النّص ـ القارئ، لانفتاحه على آفاق وحقول

ثقافية ومصادر ومراجع لا نهائية، ويتحدّث بارت عن النّص، كما يتحدّث عن «جيولوجيا الكتابات»(16)، وهذا يعني أن النّص يتكوّن من كتابات كثيرة، يتراكم بعضها فوق بعض، ولهذه الكتابات مراجع مختلفة، وهي ذات ثقافات متنوّعة متداخلة، يصعب حصرها أو معرفة تاريخها، وليس المؤلف سوى ناسخ يُعيد كتابة نصّ كان حاضراً بطريقة ما، وأيّ نصّ نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من مراجع ثقافية مختلفة تعشّش في ذاكرة المبدع.

وبما أنّ بارت دعا إلى فاعلية القراءة، فإنه انتقل بمصطلح «التناص» من ذاكرة النّص و بنيته إلى ذاكرة القارئ، ومن هنا انتقل التناص من حالة المفرد إلى حالة الجمع اللانهائي، وأصبح المنتج متعدّداً بتعدّد القرّاء، وإذا كان المبدع واحداً في أثناء إنتاج النّص فإنّ المبدع في أثناء القراءة لا يرتهن بفرد أو زمن أو مكان، وهو لا يرتهن لثقافة أو ذاكرة محدّدتين، «فالأنا لدى القارئ، هي أيضاً مجموعة من النصوص، غير محددة، وغير معروفة الأصول، فالذاتية ـ الأنا، يفهم منها أنّ الكمال في فهم النّص، ولكن الحقيقة أنّ هذا الكمال الزائف، هو مجرّد غسل ـ تنكر للإشارات، العلاقات codes التي تصنع الأنا ـ الذات، ولذلك فإنّ الذاتية عموماً هي مجرّد كليشيه»(17).

إنّ بارت منذ «درجة الصفر للكتابة» 1953، كان يسعى إلى تحرير اللغة الأدبية في سبيل خلق كتابة بيضاء، وكان يتابع ما بدأ به مالارميه من تحرير الدال من مدلوله أو تحرير لغة الشعر مما تحمّلته على مدى التاريخ من عنت الأفكار وسلطة المدلول الواحد، ليفتح آفاقاً لهذه اللغة لم تعرفها من قبل، يروي لنا «دانيال لوير ـ DANIAL LEUWERS» حادثة الرسام «إدغار ديغا ـ EDGAR DEGAS»، الذي اشتكى حين كان يجلس مع مالارميه من ضياع النهار، وهو يحاول أن يكتب قصيدة، قائلاً: «ومع ذلك، ليست الأفكار هي ما ينقصني، فإنّني مفعم بها، فتيسّر لمالارميه أن يجيبه: ليس بالأفكار تُصنع القصائد يا ديغا، وإنّما بالكلمات»(18).

كان بارت يحاول أن يجعل اللغة حرّة من سلطة المعنى، ليصل بها إلى درجة الصفر، درجة اللا معنى، فتكون حرّة في أن تحمل المعنى الذي يلائمها، وتغدو

إشارة حرّة لا تعني شيئاً، ولكنّها قادرة على أن تعني كلّ شيء، ومع ذلك هو يُدرك بأنَّ للكتابة تاريخاً يتعذّر عليها أن تتخلّص منه، ولذلك يعود ليلتقي مع باختين في «الحوارية»، ويمهّد لكريستيفا أو ينبّهها على نظرية التناص، فيقول: «تظلّ الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأنَّ اللغة لا تعود قطّ بريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتدّ في ديمومة ما، بدون أن أصير شيئاً فشيئاً، سجين كلمات الغير بل وسجين كلماتي الخاصة»(19).

إنَّ عبارة «النّص جيولوجيا الكتابات» ومقولة «موت المؤلّف» تعنيان أنَّ التناص قدر أيّ نصّ، وأنّ منتج النص ليس واحداً، وهذا ما فتح النّص على آفاق التأويل والتعدّد والاختلاف والإرجاء عند ديريدا وسواه، وهو يجعل، في الوقت ذاته، النّص الثري مفتوحاً على آفاق قرائية وتأويلات مختلفة.

وتفرّد «أمبرتو إيكو ـ UMBERTO ECO» بالتمييز بين النّص المغلق « Texte clot»والنّص المفتوح «Texte ouvert»، فالأول منهما يقيني ذو سطح وعمق واحد، ولذلك لا يحتمل سوى قراءة واحدة ونهائية، وهو نصّ شبيه بالمقدّس، وقارئه مستسلم لقناعاته، وأفكاره قَبْلِيّة، والمناهج المعاصرة، من سيميولوجية وتفكيكيّة وتأويلية التي تتلاءم مع النص المفتوح والتعددية والاختلاف، لا تنفع كثيراً في قراءة النّص الكامل أو المغلق أو أُحادي الدلالة.

أما النّص المفتوح فهو ذو دلالات لا نهائية، وهو ناقص الكتابة يبحث عن اكتماله اللاّ محدود، ويحتاج إلى قرّاء لإتمام نقصه الذي لا ينتهي، ولذلك ركّز إيكو على «المشي الاستنباطي» أو «المشي خارج النّص»، لاستنباط شيفراته وترميزاته وتناصاته، ويتطلّب ذلك من القارئ ـ كي يطوّر البنى السردية ـ أن يستخدم الاستدلال ليعرف نتيجة هذه البنى. أيْ أنّ عليه أن يتنبّأ على أساس أطر ما بين النصوص بما سيحدث بعد ذلك، وبما أنَّ القارئ يعتمد في حدسه على الأطر مابين النصوص، لذا فقد سمّى إيكو تكوين الفرضية بالمشي الاستنباطي»(20). وهكذا صار القارئ يتحمّل العبء الأكبر في فكّ رموز النّص واستحضار مراجعه التي قد

تختلف قليلاً أو كثيراً عمّا كانت عليه في ذاكرة المؤلف أو ذاكرة النّص، فأصبح النّص الراهن مولوداً من آلاف النصوص المعروفة وغير المعروفة.

ولـ«مايكل ريفاتير ـ MICHAEL RIFFATERRE» الناقد الأمريكي إسهام آخر في مصطلح التناص، وبخاصة في كتابه «دلائليات الشعر»، فالشعرية ـ عنده ـ كامنة في التناص، و«يُحتِّمُ إنتاج الدليل الشعري باشتقاق إبداعي: إذ تصبح كلمةٌ شعريَّةً، عندما تُحيل إلى مجموعة لفظية سابقة الوجود. وتصبح عبارةٌ شعريّةً عندما تُحيل إلى تلك المجموعات اللفظية أو تصنع نفسها على منوالها».(21).

ولابدَّ ـ لبحث القارئ عن دلائليات الشعر .. من أن يمرّ بقراءتين، يُسمِّي القراءة الأولى بالاستكشافيّة، وهي قراءة سريعة، يمرّ بها القارئ من بداية النّص إلى نهايته ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، ويحدث في هذه القراءة التأويل الأول، ويقبض القارئ من خلالها على المعنى، ويُسمِّي القراءة الثانية بالاسترجاعية، وهي قراءة تأويلية تتجلّى فيها التناصات، «فكلّما توغّل القارئ في النّص، تذكّر ما قرأه منذ حين وعدّل فهمه له في ضوء ما يستشفره الآن».(22) وتأتي هذه القراءة مولّدة للدلالة، و«لهذا تكون الوحدة الدلالية هي النّص، بينما تكون الوحدات المعنوية كلمات أو عبارات أو جملاً. ولكي يكتشف القارئ الدلالة في الأخير، عليه أن يتغلّب على عقبة المحاكاة: فهذه العقبة أساسية في الواقع لتغيير رأي القارئ»(23).

أما جيرار جينيت فهو أكثر النقاد المعاصرين اهتماماً وتوسعاً في دراسة النص واشتقاقاته في كتابيه: «مدخل لجامع النّص»(24). 1979م و«طروس» 1982م، ثمَّ جاء كتابه الثالث في هذا المجال «عتبات» 1987 ليستوفي دراسة النص والتناص وما يتصل بهما من محيطات ومجاورات نصية، فقد كان جينيت أحد أقطاب الشعريات المعاصرة وأحد كبار المنظرين للخطاب الشعري، فوسَّع في كتابه «النص الجامع» (l`architexte)، من مفهوم الشعرية وموضوعها، وهي ـ عنده ـ مجموعة من المقولات العامة الباحثة في أنماط الخطاب والصيغ القوليّة والأجناس الأدبية.(25).

ثمّ ذهب إلى أنَّ «موضوع الشاعرية ليس النَّص في حالته الانفرادية (....). لكنَّ موضوعها في النّص الجامع «Architexte»(26)، ويبيّن أنَّ «موضوع الشاعرية هو

التعالي النّصيّ Transtextualité أو الاستعلاء النّصيّ Transceudance textuelle du texte (....). وهو كلّ ما يصنع النّص في علاقة ظاهرة أو مضمرة مع نصوص أخرى»(27).

هناك خمسة أنواع من التعاليات النصية عند «جينيت»، وهي:

1 ـ التناص Intertextualité، وهو ما تحدثت عنه جوليا كريستيفا، ومن أشكاله الاقتباس Citation والسرقة Plagiat والإلماع Alluion.

2 ـ المصاحب النّصي «Paratexte»: يحدّد جينيت هذا المصطلح، وهو يتضمن كلّ ما يتصل بالنص بصلة قريبة أو بعيدة، ويذكر أهمها، وهي: «العنوان، والعنوان الصغير، والعنوانات المشتركة، والمداخل، والملحقات والتنبيهات والتمهيدات... الخ الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والخطوط، والتزيينات»(28).

ينبغي أن نتنبّه أولاً أنّ جينيت يقدّم المهمّ على الهام في هذه المصاحبات، فالعنوان الرئيس ذو صلة رحمية بالنص، وهو عتبة من عتباته ومفتاح من أهم مفاتيحه؛ بل هو يحمل، بصورة مكثّفة، دلالات النّص كاملة ويختصرها في هذا العنوان الصغير البارز، ويحدّد جنسه الأدبي وموضوعه... الخ، ثمّ تأتي، بعد ذلك أهميّةً، الهوامش والخطوط والتزيينات والذيول، ولكنّ أهمية العنوان وقربه من النّص وانبثاقه منه لا تلغي أهميّة المصاحبات النّصيّة الأخرى التي يستعين بها القارئ في الولوج إلى بنية النّص، وتفكيكه واستنطاق رموزه ومكنوناته.

3 ـ ما وراء النص Métatextualité: الصلة المسماة بـ«الشرح» ، وهي تجمع نصّاً ما بنصٍ آخر يتحدّث عنه دون أن يذكره بالضرورة ودون أن يسمّيه (29)، وتشمل هذه الصلة العلاقات النقدية التي تفسّر النص وتتحدّث عنه دون أن تستشهد به، وقد تقوم هذه العلاقات النقدية باستجواب النص أو محاورته وإبراز عيوبه لتجاوزها إلى غير ذلك.

4 ـ يقدّم جينيت النوع الخامس على النوع الرابع، وهو النّصيّة الجامعة Architextualité، ويرى جينيت أنّ المقصود بهذه الصلة أنّها خرساء تماماً، ولا تبدو في أحسن حالاتها إلاّ عبر المصاحبية النّصيّة، وهي مثبتة على الغلاف (أشعار، مقالات، رواية الوردة...الخ، أو هي مثبتة في أغلب الأحيان جزئياً، كما في التسميات:

رواية، حكي، قصائد...الخ، وترافق العنوان على الغلاف)، وذلك ذو انتماء تصنيفي خالص(30).

النّصية الجامعة خطاب موجّه إلى القارئ، وهو يثبّت على الغلاف الخارجي تحت العنوان أو في أيّ مكان آخر من الغلاف الخارجي أو الداخلي، ويحدّد الجنس الذي ينتمي إليه النّص، كأن يكون شعراً غنائياً أو ملحميّاً أو دراميّاً أو قصصيّاً، أو يكون رواية طويلة أو قصيرة، قصةً أو قصةً قصيرة، وقد يتضمّن تداخلات أجناسية، كأن يكون قصيدة نثر أو شعراً منثوراً أو ما شابه ذلك، وهو - في الأحوال كلّها - يُسعف القارئ في اختيار النّص من جهة، ويُسعفه في قراءته من جهة أخرى، وإنْ كان من الصعب تحديد جنس بعض النصوص في كثير من النصوص المعاصرة لتداخلاتها الأجناسية المختلفة كما هي الحالة اليوم في «اللاّرواية - اللاّ مسرحية - اللاّ قصيدة...الخ».

5 - الاتساع النّصّي Hypertextualité: هو يمثّل الصلة النصية التي توحّد نصّاً يُسمّيه جينيت بـ«النّص المتّسع» بنصّ سابق عليه يسميه «النّص السابق - Hypotexte»(31)، والصلة بين النصين تحويلية، ويكون التحويل بسيطاً أو غير مباشر: «أُسَمّي، إذاً، نصّاً متسعاً كلّ نصّ مستمد من نصّ سابق بتحويل بسيط (....)، أو بتحويل غير مباشر، سأقول: تقليد» (32). والاتساع النّصّي عملية توليدية خالصة، فنصّ كـ«ألف ليلة وليلة» خلّف وراءه آلاف الأبناء والأحفاد، سواء أكان ذلك من خلال طريقة الحكي في هذا العمل الفحل أم كان ذلك من خلال شخوصه (شهرزاد - شهريار - السندباد...الخ)، وسواء أكان ذلك في السرد (رواية - قصة - قصة قصيرة)، أم كان ذلك في الشعر (غنائي - قصصي - درامي)، وسواء أكان ذلك في الأدب أم كان ذلك في الفنون الأخرى (لوحة - قطعة موسيقية - فلم - رقص....). والاتساع النّصّي هو أوسع الطرق لقراءة النّص المعاصر.

هكذا أفاض جيرار جينيت في دراسة التناص، فقدم مصطلحات متقاربة عرّفها، وضرب عليها أمثلة، وحلّلها تحليلاً وافياً، وبخاصة في كتابه «طروس» 1982م، فوضع أساساً متيناً لشعرية النص، ونقل التناص نهائياً من حقل اللسانيات إلى حقل الأدب، بسبب العلاقات التي تقيمها النصوص مع نصوص أخرى، فأصبح المصطلح

جزءاً من النقد(33)، ثمّ أصدر، بعد ذلك، كتابه «عتبات Seuils»، 1987م، ليشتغل على بعضها تنظيراً وتطبيقاً، وحاول أن يلتفت كليّاً إلى القارئ الذي كان مهمّشاً في عُصر المؤلف وعصر النصّ، فوسّع مرّةً أخرى دائرة الشعريات، وارتحل من النص إلى عتباته التي خلّفها الناص لتكون مفاتيح للقراءة.

والحقيقة أنّ اشتغال جينيت على العتبات يُشكلّ جزءاً من الفكر الأوروبي الذي التفت إليه أصحاب ما بعد الحداثة، وهو الاهتمام بالآخر المهمّش، كالمرأة والأقلّيات والزنوجة... الخ، للانتقال من المركزية الأوروبية بصفتها البؤرة المشعّة على الآخر، إلى مراكز أخرى مشعة، فكان الاهتمام بالعنوان والمصاحبات النصية الأخرى المختلفة، ودراسة وظائفها للوصول إلى معرفة النص، وهي آلية لمعرفته من خلال القارئ، وهذا يعني أنّه يسير في اتجاه مختلف عن الدراسات التي سبقته وكانت تهتمّ بالنص نفسه، فإذا هو يُقيم دراساته على اسم الكاتب والعنوانات المختلفة وأماكن ظهورها وسماتها التداولية إلى المؤشرات الجنسية والإهداءات إلى غير ذلك، ومع ذلك كله فهو يُحذّر الكاتب والقارئ من أن تكون دراسة العتبات غاية في ذاتها، وإنّما هي آلية للتجاوز، ليقول في نهاية كتابه: «لأبدّ للخطاب على المصاحب النّصّي ألاّ ينسى أنّه يحمل خطاباً، وهو خطاب يحمل أيضاً خطاباً، وأن معنى موضوعه متصل بهذا المعنى الذي هو الآخر معنى، ومن هنا فإن العتبة إنّما هي للتجاوز»(34).

ويمكننا أن نتوقف ـ هنا ـ عند أهمّ الخصائص التي يمثّلها التناص خير تمثيل:

1 ـ التناص حركة مركّبة تفاعلية، وهو يتضمّن أصواتاً مختلفة تتحاور، ويشتمل على نصوص من الحاضر أو الماضي، من «أنا» والآخر، ويقضي التناص على «أبوّة النّص»، فيغدو النّصّ لقيطاً، أو هو ينتمي إلى عدد لا نهائي من الآباء، كما يقضي على سلطة المؤلف، وإذا كان النّص يصنع النّص، فإنّ التناص ـ كما يرى بارت- قدر كلّ نصّ مهما يكن جنسه، وإنّ كلّ نصّ هو بؤرة تناص أو مجمّع تناصات، وتتراءى النصوص المخفيّة في النّص الراهن بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والمعاصرة، فليس كلّ نصّ إلاّ نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، وتعرض موزّعة في النّصّ قطع

مدوّنات، صيغٌ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي...الخ، لأنَّ الكلام موجود قبل النّصّ وحوله.

2 ـ يطرح التناص عند بارت وجينيت وإيكو وفوكو النّص التوليدي الفحل، فهو يهدم النّصّ القديم، ليعيد بناءه بناءً جديداً، ليتحول البناء الجديد ـ بعد ذلك ـ إلى بناء قديم، يهدم لبناء نصّ جديد آخر، وهكذا، فالتناص ـ إذاً ـ لا يبدأ من فراغ، ويبدأ كلّ كلام ـ مهما تكن خصوصيته ـ من كلام سابق، ولذلك إنَّ التناص قراءة لنصّ أو لنصوص سابقة أو معاصرة، وهو ثورة على البنيوية من داخلها، فالذين تناولوا التناص، كانوا بنيويين، ويؤمن البنيويون باستقلالية النّص الأدبي وانغلاقه على بنيته واكتماله، في حين أنَّ النّص في التناص مفتوح وناقص، ويحتاج إلى قارئ لإنتاجه، وهو سلسلة من الصلات مع نصوص أخرى وأجناس مختلفة، وليس في التناص أيّ تطابق بين النّصّ المعارِض «Pastichant» والنّصّ المعارَض «Pastiché» من جهة، وليس هناك نصّ مكتمل منجز غنيّ يُلغي دور القارئ وفاعليته في النص من جهة أخرى.

3 ـ يطرح التناص مفهوم الحوار وتعدّد الأصوات، ففيه حوار الحاضر للماضي ومحاولة التعبير بالماضي عن الحاضر، وفيه تجليات من حوار الذات مع الآخر، ولذلك فإنَّ التناص ينطلق من النّص المفتوح المركّب الذي تتقاطع فيه المعاني وتتحاور، وتتلاقى فيه الأصوات وتتباعد لتتقارب، إنّه النّص ذو البنية المتراكمة والفضاء التعدّدي، وقد قال بارت: «وإنْ كنّا نتصوّر النّص كفضاء متعدّد المعاني، ويتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة، فإنّه من الضروري فكّ قيود الشكل المناجاتي أي المقصور على طرف واحد، وقيود الوضع الشرعي للدلالة وإطلاق التعددية: وقد أفاد ذلك التحرير متصوّر الإيحاء»(35)، ولذلك يتطلّب من الكاتب أن يعي ما يجري حوله من أحداث وثقافات، وأن يكون قادراً على استلهام البقع التراثية المناسبة، وفي التناص بنية سطحية، وهي النّص الظاهر، وبنية عميقة، وهي المرجع الكامن في أعماق النّص، أو الواجهة الخلفية التي تسند النّص الراهن، أو هي الكتابة شبه الممحوة، وهي المسكوت عنه غالباً.

4 ـ التناص مصطلح غير مستقرٍّ في الغرب، وهو ليس واحداً لاختلاف الزوايا التي تنطلق منها وجهات النظر عند هذا الناقد أو ذاك، ثم هو مصطلح متحوّل، وإن كان يجمع ذلك كلّه قاسم مشترك، وهو مصطلح من مصطلحات ما بعد البنيوية، فهو مستخدم في الدراسات السيميولوجية عند كريستيفا وبارت، وفي الدراسات التفكيكية عند ديريدا، وفي نظريات القراءة عند إيكو، وإن كان جينيت قد أولى هذا المصطلح اهتماماً يفوق اهتمامات الآخرين به، ومن المفيد أن نقول أخيراً إنّ التناص تكرار لما قد قيل، ولكنّه تكرار بثوب جديد وحياة جديدة، أو كما قال لابروبير (le dis conne mien) «أقوله على طريقتي».(36)



الهوامش والتعليقات:

(1) ـ تودوروف: ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1966م، ص 125.

(2) ـ ابن رشيق: العمدة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد ـ دار الجيل ـ بيروت، ط5، 1981م، 91/1.

(3) ـ طودوروف، تزفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص 41.

(4) ـ نفسه، ص ص (41 ـ 42).

(5) ـ باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ـ باريس، ط1، 1987م، ص 56.

(6) ـ تودوروف: ميخائيل باختين، ص 136.

(7) ـ نفسه، ص 136.

(8) ـ لاقى هذا المصطلح في ترجماته العربية أمثال ما لاقاه سواه من المصطلحات، وهذه عادة درجنا عليها، وهي الاشتغال على التسمية وإهمال المفهوم والآليات وسوى ذلك، فهو التناص والتناصية، وهو النصوصية، وهو تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة، وهو النّص الغائب أو النصوص المهاجرة، وهو تضافر النصوص أو النصوص الحالة والمزاحة، وهو التعالق النصي أو تفاعل النصوص أو التداخل النصّي، وهو التعدّي النصي أو عبر النصّيّة أو البينصوصية أو التنصيص أو سوى ذلك، ولكلّ رأيه الذي يطرحه في هذا المجال.

(9)-Ducrot,Oswald et Todorov, Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, 1972, P.446.

(10) ـ يوحنا: 1 ـ 1. الكلمة في مفهومها الديني هنا تعني السيد المسيح الذي كان أولاً قبل ولادته، وهذا ما تذهب إليه بقية الآية، «والكلمة كان عند الله. وكان الكلمة هو الله»، وفيها فصل واضح بين الكلمة الإلهية وأزلّيتها والكلمة البشرية، وهي مقتصرة على تاريخ محدّد، وفيها فصل أيضاً بين الفعل الإلهي والفعل البشري، وهذا مالم يتنبّه عليه باختين

حين ذهب إلى بكورية اللغة عند آدم، وكان عليه، على الأقل، أنَ يشير إلى أنّ المقصود بذلك بكورية اللغة البشرية

(11) ـ كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص 21.

(12) ـ المصدر نفسه، ص 78.

(13) ـ المصدر نفسه، ص 78.

(14) ـ المصدر نفسه، ص ص 78 ـ 79.

(15) ـ المصدر نفسه، ص 79.

(16) ـ أنجينو، مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد». تر:د.أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989م، ص 105، وقد ترجم هذا المقال محمد خير البقاعي بعنوان «التناصية ـ بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره»، علامات، م5، ج19 مارس 1996م، ثمّ صدر ضمن مجموعة مقالات مترجمة بعنوان: «آفاق التناصية ـ المفهوم والمنظور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

(17) ـ بارت، رولان: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993م، ص 110.

(18)-Leuwers, Danial, Préface, Poésies (Mallarmé), le Livre de poche, Paris, 1977, p.v.

(19) ـ بارت، رولان: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1982، ص 38.

(20) ـ راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987م، ص 149.

(21) ـ ريفاتير، مايكل: دلائليات الشعر، تر. ودراسة: محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1997م، ص 9.

(22) ـ المصدر نفسه، ص12.

(23) ـ المصدر نفسه، ص13.

(24) ـ ترجم هذا الكتاب إلى العربية مرتين، فقد صدر بعنوان: «مدخل لجامع النّص»، عن دار توبقال، الدار البيضاء، 1985م، وقام بترجمته عبد الرحمن أيوب، ثمّ ترجمه عبد العزيز شبيل، وراجعه حمادي صمود، ونشره المجلس الأعلى للثقافة بمصر عام 1999م، وهو بعنوان: «مدخل إلى النّص الجامع».

(25) انظر: بعلابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) منشورات الاختلاف (الجزائر)، والدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط1، 2008، ص25.

(26)-Genette, Gérard: Palimpsestes (la littérature au second degré). éd. du seuil, 1982, p7.

(27)-Ibid, p7.

(28)-Ibid, p10.

(29)-Ibid, p11.

(30)-Ibid, p12.

(31)-Ibid, p13.

(32)-Ibid, p16.

(33)-Voir: Samayault, Tiphaine: l'intertextualité (mémoire de la literature), Nathan, Paris, 2001.p.18

وقد ترجم الدكتور نجيب غزاوي هذا الكتاب «التناص ذاكرة الأدب»، وصدر عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2007.

(34) Genette, Gérard: Seuils, éd, du seuil, Paris, 1987 p. 376-377.

(35) ـ بارت، رولان: نظرية النص، تر. محمد خير البقاعي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد الثالث صيف 1988، ص96.

(36)-Samoyault: l'intertextualité, p.51. ■

جمالية التلقي

- دراسة في مرتكزات النظرية ومرجعياتها -

د. محمد حرير(*)

توطئة:

لقد عرفت نظرية: «جمالية التلقي» (Esthétique de la réception)، التي ظهرت في أواخر الستينيات، بانتسابها إلى جامعة الكونستانس الألمانية (université de constance)، وقد كان من أبرز من مثلها حينذاك، العالمان الناقدان: «هانز روبرت ياوس» (Hans Robert Jauss)، و«فولفغانغ آيزر» (Wolfgang Iser)؛ فهما يعدّان بحق اللذين أسسا لهذه النظرية وقاما ببلورتها؛ حيث تحديا بجهودهما تلك كل الانتقادات والحجج المعارضة من طرف الدارسين والنقاد حينذاك.

وما فتئت هذه النظرية تنمو وتتطور، حتى تأسست وترسخت، وأصبح لها من الأنصار والمعجبين والمدافعين عنها؛ فتلقوها ما يقرب الجيلين بالتشجيع والبحث، حتى غدت رائجة خارج موطنها الأصلي (ألمانيا)، مزاحمة بذلك مختلف الحقول

(*) جامعة ابن خلدون ــ تيارات ــ الجزائر.

النقدية والأدبية في مواطن أخرى، وفي فرنسا على وجه الخصوص؛ فكانت بذلك كله، أن استقطبت انشغالات النقاد والدارسين؛ فتولد من وراء ذلك نقاشات محتدمة، كانت في معظمها ثرية ومتنوعة.

ولا شك في أن نظرية جمالية التلقي، قد أحدثت بحق ثورة في ميدان الدراسات الأدبية؛ حيث أعلنت بواسطة منظرها «ياوس» (Jauss)، عن استبدال النموذج في الدراسات الأدبية؛ إذ كان من مهمة ذلك الاستبدال أو التغيير، تحول الانتباه جذرياً في تحليل ثنائية: الكاتب ـ النص، إلى تحديد العلاقة: نص ـ قارئ، وذلك بعدما كان التلقي قبل (ياوس)، و(آيزر) يتمحور داخل دائرة ضيقة متمثلة في التيار السيكولوجي (الأنجلو ـ أمريكي)(1). بيد أن هذه النظرية، لم تبق منحصرة في مفهومها المنبثق من تلك العلاقة بين النص والقارئ دونما فعالية؛ وإنما أضحت فيما بعد «تستخدم بمعناها الأوسع الذي يشير إلى أي نظريات خاصة بتذوق المشاهد والقارئ أو السامع للأعمال الأدبية أو الفنية»(2).

أولا: التلقي: مصطلحات ومفاهيم

لقد شغل مفهوم التلقي بال الكثير من النقاد الغربيين، وقبل أن يتجسد في نظرية كاملة، كان قد احتل حيزا واسعا من الدراسة والبحث في أوساط العديد من الساحات الأدبية والنقدية، وخاصة في فترة الحداثة أو ما بعد الحداثة. فمصطلح «التلقي» (RÉCEPTION)، عدّ من المصطلحات التي أثارت الكثير من الخلافات والأزمات، بسبب عدم اكتسابه الدلالة الأدبية الدقيقة التي تميزه عن غيره من المصطلحات الأخرى كمصطلح: (الاستقبال)، و(الاستجابة)، و(التأثير)..

وإنه بحق لمن الصعوبة بمكان، أن نفرق بين مفهومي: (الاستقبال)، و(الاستجابة)، كمصطلحين يبدو أنهما مترادفان؛ ذلك أن هذين المصطلحين ـ وغيرهما من المصطلحات القريبة منهما ـ هما في حقيقتهما بمثابة وجهين لمفهوم التلقي. وإن مثل هذا الأمر المتمثل في صعوبة فك ازدواجية المفاهيم، يعد من كبريات القضايا والإشكالات التي تمخضت عن النقد الجديد المنبثق من الحداثة وما بعد الحداثة.

وواضح من ذلك، أن الأمر لم يحسم بعد في الفصل بين هذه المصطلحات؛ ذلك أن مفهوم (الاستقبال)، لم يأخذ مكانه الأدبي بدقة متناهية من حيث الدلالة، وما يقال عن مصطلح (الاستقبال)، يقال أيضاً؛ بل وينطبق كليا على مصطلح (الاستجابة).

وعليه فمن الصعوبة؛ بل «من المعضلات القائمة التمييز بين الاستقبال والاستجابة أو التأثير، حيث إن كليهما يهدف إلى تعزيز العمل، وليست واضحة إمكانية فصلهما تماماً» (3).

ولعل ما يوضح ذلك أيضاً، أن النقد المتعلق بالاستجابة، شأنه شأن نظرية التلقي، هو مصطلح شامل يؤلف بين نظم مختلفة، مثل: النقد الإجرائي عند «نورمان هولاند» (Norman Holland)، والشعرية البنيوية عند «جوناتان كلر» (Jonathan Culler)، والأسلوبية التأثيرية عند «ستانلي فش» (Stanley Fish)؛ كما أن هذا النقد المتعلق بالقارئ/ الاستجابة، يشير إلى مدى التحول من التركيز على المبدع إلى التركيز على الإبداع/المتلقي (4).

ونحن، إذا ما حاولنا من وراء ذلك كله، الجمع بين النقد المتعلق بالقارئ/الاستجابة، وبين نظرية التلقي في إطار نقدي عام؛ فإننا نحصل في النهاية، على أن الأمر بات سطحياً وتجريدياً كذلك (5)؛ بل إذا ما حاولنا أيضاً أن نتتبع بعض الاجتهادات التي كانت تومئ في كثير من الأحيان إلى التمييز بين المصطلحات؛ فإننا في الواقع لن نجدها تقدم لنا التفسير الكامل والمقنع الذي يعطي للمصطلح فاعليته، بالتالي تميزه عن غيره. ومن أمثلة ذلك، ما قام به أحد أقطاب نظرية التلقي؛ إذ «ميز ياوس (H.R Jauss) بين التلقي والتأثير بوصفهما خطوتين ضروريتين في سيرورة التلقي، من دون أن يقدم تفسيراً لكيفية عمل العنصرين معاً في أثناء فعل القراءة، ولا كيف يمكن الفصل بينهما تماماً في أثناء التلقي» (6).

ومن الواضح أن محاولة التفريق بين تلك المصطلحات والمفاهيم قد باءت بعدم الثبات، وبالتالي وجهت إليها العديد من الانتقادات الشديدة (7).

بل، ولعله ما يلفت النظر، ويدعونا إلى التأمل والوقوف عنده، هو ذلك اللفظ المستخدم اصطلاحاً كعنوان لنظرية التلقي (la théorie de la réception)، أو نظرية الاستقبال.

فالمصطلح بهذا الاستخدام، لم يكن متداولاً في أوساط النقاد ومن شاكلهم من المهتمين في مجال النقد في العالم كله. إننا بفعل هذه الاستخدامات المفرطة في المصطلح، نجد أنفسنا أمام حشد كبير من الألفاظ المشتركة التي وضعت لمصطلح (التلقي) في مختلف الدراسات الأدبية الحديثة؛ وبالتالي صعب على الدارسين عملية تسلسل تلك الألفاظ تاريخياً بوجه دقيق ومقبول.

وإن الصعوبة الأكبر في نظرنا، متأتية من تقرير معنى الاصطلاح. ولعل ما يترجم ذلك، هو تكاثر الاستقصاءات النظرية والتطبيقية وازديادها، الأمر الذي لم يحقق أية نتيجة من شأنها أن تجمع المفاهيم، وتوحد الرؤى. ومن جراء ذلك؛ فإن ما نطمح إليه من حيث الدقة في ميدان دراسات: (التلقي)، و(الاستقبال)، لا يزال غضاً؛ بل ولا يزال من المواضيع والقضايا المختلف فيها.

إن الأمر الذي نطمئن إليه، وسنظل كذلك، هو أن جميع ما مر ذكره من خلافات، والتي تولد عنها مثل هذه الأزمات في المصطلح، قد يرجع إلى سبب رئيس، نعتقد أنه متمثل في ذلك الاختلاف في الفكر الذي نتج عن الحداثة الغربية وما بعد تلك الحداثة.

إن أزمة المصطلح، لهي أيضاً من جملة نتائج، ولم تكن في يوم من الأيام وليدة أسباب؛ إذ لم تكن أزمة ترجمة متمثلة في نقل لفظ أو مصطلح من سياق لغوي إلى سياق آخر؛ وإنما هي أزمة اختلاف في الفكر (8)؛ ذلك أن الحداثة الغربية وما صاحبها من دراسات نقدية حداثية، ما هي إلا إفرازات لنظم ثقافية مختلفة تضم جميع الجوانب، من فلسفة واجتماع وسياسة واقتصاد..

ثانياً: مرتكزات جمالية التلقي

تتجه معظم الدراسات النقدية، وخاصة منها ما بعد الحداثة، إلى إعطاء عنصر الأسلوب القوة الكبيرة التي يفرضها المبدع على المتلقي؛ إذ إن المبدع من خلال إنتاجه، يسلب المتلقي إرادة التصرف في وجه هذه القوة. وهذه القوة الكبيرة المتمثلة في عنصر الأسلوب، تتمثل فيها عملية التمكين، والإقناع بوسائلها العقلية التي تستولي على فكر المتلقي؛ كما تتمثل فيها إلى جانب عملية التمكين والإقناع، عملية

الإمتاع التي تلون الكلام بكثير من المواصفات العاطفية والوجدانية؛ بحيث تكون هناك مزاوجة بين الجانب التمكيني الإقناعي، والجانب الإمتاعي؛ كما تتمثل فيها أيضاً عملية الإثارة التي بها يحرك المبدع المشاعر التي كانت مختزنة عن المتلقي - أو يجمدها - تمهيداً لإحلال انفعالات جديدة مسببة عن الطاقة الفكرية والعاطفية الموجهة إليه، ومن ثم يمضي الشخص المثار في اتجاه ردود الفعل المثارة (9).

و المتتبع منا للفكر النقدي اليوناني القديم يلحظ ذلك؛ إذ هناك الكثير من أحاديث أفلاطون عن فن الخطابة، كان يؤكد فيها على الأسلوب المتمثل في مطابقة الكلام لمقتضى الحال (*)؛ فأفلاطون كان من جملة ما ركز عليه في هذا الموضوع، تأكيده على أن يكون القائم بأمر الخطابة ذا ملكة تأثيرية في نفوس السامعين، ومن هنا تنشأ تلك المطابقة بين كلام الخطيب وسامعيه، وبالتالي يصل إلى موضوعه من أقرب طريق (10).

وانطلاقاً مما لاحظناه؛ فإننا نستطيع أن نتمثل تصور أفلاطون لدور الأسلوب وجوهره في عملية التلقي؛ إذ الأسلوب لديه – حسب اعتقادنا - يقوم على مصاحبة الفكرة أو المعنى، ومن ثم يقوم بعملية إقناع وتمكين، ثم تأثير وإمتاع لدى متقبلها.

ونظراً لأهمية موضوع الأسلوب وشدة إحكامه بالمتلقي؛ فلقد بالغت الكثير من الدراسات في الاعتناء به؛ كما لفتت هذه الدراسات ذاتها أنظار معظم الشعراء والمبدعين بصفة عامة إلى العناية بأمر الأسلوب والإجادة فيه، اعتقاداً منها بأهمية الأسلوب وتأثيره في المتلقي. ولأمر ما كان الشعراء، وخاصة في تراثنا العربي، يتخيرون مطالع قصائدهم وخواتيمها.

غير أن هذا الأمر، قد لا يتأتى بصفة كاملة لها فاعليتها، إلا بفعل شريك حقيقي في هذه العملية الإبداعية، هذا الشريك المتمثل بالطبع في المتلقي.

وفي هذا الشأن، فإننا نجد من ذهب إلى حد المبالغة في الكشف عن العلاقة بين المبدع والمتلقي، فـ «قد بالغ "بارت" (Barthes) حتى ساوى بين المبدع والمتلقي؛ بل إنه وحد بينهما، حتى قال بوجود "الكتابة القارئة"، فالنص يتكلم كما يريد القارئ؛ بل إن قيمة النص تتمثل فيما تتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى»(11).

وبناء على ما ذكر؛ فإن قيمة النص يتمثل معظمها في مدى استجابة المتلقي/القارئ أو حتى السامع له، ذلك أن المتلقي لا يتأتى دوره في تلقف البيانات الجمالية المحسوسة، فحسب؛ بل نلفيه يستجيب لبعض المؤثرات، وبالتالي يتأثر بها(12). ومن هنا يكون في تمثلنا، أن الأساس النظري المركزي لجمالية التلقي، أن النص ليس هو الحدث الأوحد؛ وإنما هناك أحداث أخرى تفترض نفسها، مثل رد فعل المتلقي/القارئ إزاء هذا النص أو ذاك الإبداع، الأمر الذي يجعل شرح النص (الحدث الأول) ينطلق من استجابة القارئ (الحدث الثاني) (13).

على أن الذي ذهبنا إليه، لا يجب أن يثنينا عن الدور الذي يقوم به الوسيط اللغوي في إيجاد حميمية بين المبدع/الكاتب، والمتلقي/القارئ، من شأنها أن تولد حواراً متبادلاً بين النص والمتلقي، أو بمعنى آخر، بين موضوعية النص، وذاتية المتلقي. ولأمر ما كان «إليوت» (T.S Iliot) في الكثير من المناسبات يردد كلمته المشهورة: إن القصيدة تقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ (14).

فبكلمة «إليوت» هذه، نجد للإبداع وجوداً مستقلاً لا ينتمي فيه إلى أي شيء خارجي، ومنه تكون مهمة المتلقي هي تلقف هذه التشكيلات اللغوية التي تفرز عند تتبع عناصرها ودلالاتها الجمالية.

ومن هنا، قد تبرز لنا بعض الإشكالات التي يمكن لها أن تتجدد على الدوام بين النص والمتلقي؛ فانطلاقاً من كون المعنى هو بداية الشروع في فهم العمل الأدبي – كما تعتقد بذلك نظرية التلقي الحديثة ـ فقد استدعى الأمر الرجوع إلى الأصول المعرفية التي تحتضن الكثير من هذه الدراسات الخاصة بالمعنى.

والسؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، كان من أهم النقاط التي انطلق منها (آيزر)؛ إذ المعنى المقصود هنا، ليس ذلك المعنى المفهوم بمعناه التقليدي؛ وإنما القصد منه هو ذلك المعنى الذي ينتج بفعل التفاعل بين الإبداع/النص، والمتلقي/القارئ، إذ يؤول المعنى بهذا المنظور، إلى أثر يمارس وليس إلى موضوع يمكن تحديده؛ ذلك بأنه «إذا كان الموضوع الجمالي لا يتشكل إلا من خلال فعل التعرف من جانب القارئ؛ فإن التركيز عندئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعاً، إلى فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً» (15).

ونظرا لأهمية صلة المعنى بالمتلقي؛ فقد أخذت «التأويلية» (Herméneutique)، تتحول من دراسة معنى النص بتركيباته اللفظية والتعبيرية بشكل عام، إلى دراسة المعنى المتولد من فهم المتلقي لذلك النص، وهذا على طريقة المنحنى الذي أسسه «غادامير» (H.G. Gadamer) الفيلسوف الألماني، وحاول أن يكرسه من بعده الناقد الألماني "ياوس" (H.R. Jauss) في المجال الأدبي.

إن المتلقي أو القارئ في ضوء التأويلية، ألفى نفسه لا إراديا، من مؤسسي أركان التحليل النصي ومقاربته؛ إذ المتلقي في إطار هذا المنظور يعد القراءة الثانية للإبداع/ النص. ومن هنا بدا دوره فاعلاً في عقد الحوار القائم بين المبدع والمتلقي. وبهذا العمل لا يفتأ «القارئ يكتسب بقراءته النص صفة المبدع المنتج الذي لا يستهلك نصاً؛ بل يبدع أو ينتج نصاً على نص» (16).

وبطبيعة الحال؛ فإن هذا الأمر قد لا يتأتى إلا بتوفر ثلاثة عناصر، كما يذهب إلى ذلك (غادامير): «الفهم الدقيق، والتأويل اللطيف، والتطبيق البارع»(17)، وكأن (غادامير) يشير إلى مستويات القراء؛ إذ هناك من القراء من لا يتجاوز من النص إلا سطحه، دون التعمق فيه، وهناك من القراء من لا يقنع من النص إلا بالغوص والنفاذ إلى جوهره، إنه القارئ «الذي يستطيع أن ينشئ لنفسه من خلال قراءته قصيدة جديدة هي قصدية القراءة، وهذه هي القراءة المنتجة» (18).

ثالثا: مرجعية نظرية التلقي والاتجاهات المؤطرة

لقد بات من الواضح، بعد الأزمة المنهجية في مجال دراسة الأدب، والتي ظهرت في الستينات، وما حدث من تغير على جميع أصعدة الحياة بعد الحرب العالمية الثانية، وما أفرزته هذه الفترة من نضج فكري، وما اعترى المجتمع الألماني على وجه الخصوص من تغير، أن جعلت مجموعة من الطلائع الفكرية تحاول النظر من جديد في المناهج السابقة، قصد توجيهها وجهة أخرى جديدة؛ فكانت أن ظهرت نظرية التلقي، التي بواسطتها تمثل الألمان ـ من خلال «هـ.ر. ياوس» و«فولفغانغ آيزر»ـ النموذج الأمثل والجيد في مجال الدراسات الأدبية؛ فكان أن تم صرف النظر عن النظرية الماركسية بوصفها تقوم على جملة من الإجراءات الآلية؛ كما كانت

البنيوية هي الأخرى مثار شك من حيث أنها لم تتمثل فيها الوحدة اللازمة للوضع النموذجي (19)؛ ذلك أن «رومان جاكبسون» (R.Jakobson) كان يؤمن بأن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره من أنواع الخطابات الأخرى، وذلك بتركيزه على الرسالة؛ فالقصيدة تلفتنا إلى شكلها وصورها ومعناها الأدبي قبل أن تلفتنا إلى الشعر أو القارئ أو العالم (20)، بحيث لو أننا لم نؤمن بما آمن به (جاكبسون) في نظرته الشكلية هذه، وحاولنا أن نتأمل الأمر من منظور المتلقي أو القارئ؛ فإن معادلة نموذج (جاكبسون)، بلا شك تتغير كلياً، وحينذاك لا يبقى للقصيدة تلك، أي وجود فعلي، إلا عند ممارستها بالقراءة؛ كما أن معانيها لا يمكن تفهمها إلا بممارسة قراءتها أيضاً.

إن الأفكار والرؤى التي بسببها ظهرت نظرية التلقي في الساحة الأدبية كثيرة ومتعددة، وقد يكون محورها ما مر به الإنسان من أزمات؛ كما قد يكون محورها أيضاً، أزمة التلقي التي شكلتها طبيعة الحياة المعاصرة. وأمام هروب القارئ عن الأدب في وسط تلك الأزمات جاءت هذه الحركة الجديدة لتعيد الاعتبار له، «و ليقدم القارئ على كل ما سواه في النص مستعيناً بالمرجعيات الأدبية والفلسفية، من النظرية الماركسية والوجودية، إلى الشكلانية والبنيوية والتفكيكية» (21).

فنحن إذن، أمام جملة من المرجعيات، وليس مرجعية واحدة. غير أننا نستطيع القول بأن هذه المرجعيات في معظمها، كانت قد تركزت أساساً في ثلاثة اتجاهات، كما يذهب إلى ذلك (خوسيه مريا ابفانكوس)، وهي: «الهيرمينوطيقية (التفسيرية)، والسيميوطيقية، والتأويلية» (22)؛ إذ أن كلاً من هذه الاتجاهات ينسب على الترتيب إلى واحد من أولئك النقاد والمنظرين الطلائعيين الثلاثة، وهم: «انجاردن - INGARDEN، وموكاروفسكي - MUKAROVSKY، وفوديكا - VODICKA»(23).

وإذا كان الاتجاه (الهيرمينوطيقي) في نظرية التلقي الألمانية، قد تغذى على أفكار (إنجاردن)، كما يدل على ذلك ما ذكر سالفاً؛ فإن هناك في نظرية التلقي، اتجاهاً آخر ينضاف إلى الأول، نلفيه يلح على مراجعة التاريخ؛ إذ أن «هذا الاتجاه الثاني

الذي سوف يطوره «هـ.ر. ياوس» بشكل خاص، يدل على التحول الجذري للموضوع ـ العمل الأدبي ـ على امتداد العملية التاريخية» (24).

وإن المنهج الجديد الذي يراه (ياوس) ملائماً لدراسة تاريخ الأدب، هو ذلك المنهج الذي يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية، بمعنى المنهج الذي يحقق الرسالة الماركسية في الوسائط التاريخية، وفي الوقت نفسه، يحتفظ بثمار الإدراك الجمالي (25)؛ وكأن (ياوس) بهذا المنظور الثنائي، قد خرج بما سماه: «جماليات التلقي»، حيث إن دراسة الأدب يتحول الاهتمام بها من التركيز على منشئ العمل الفني وعلى عملية إنشائه، إلى التركيز على المتلقي.

وقد كان (ياوس) من قبل، قد رأى الباحثين والنقاد قد تحولوا نحو التحليلات النفسية والاجتماعية، وعلم دلالة الألفاظ والجشتالت النفسي، أو المناهج الجمالية الموجهة؛ فكان أمام هذا كله، أن أعلن هدفه المتمثل في جعل التاريخ مركز الدراسات الأدبية (26).

ومن أجل تمثل هدفه المعلن هذا، حاول (ياوس) طرح افتراضات، من شأنها أن تطور مجموعة من الأفكار في فلسفة التاريخ، ليبين من خلالها أن العمل الأدبي لا يتطور بإرادة المبدع وحده؛ بل إن موضوع تطور الأنواع الأدبية يخضع لمؤثر كبير، ألا وهو المتلقي، ذلك العنصر الهام والفعال الذي باستمرار مايفتأ يطرح باستمرار السؤال تلو الآخر على العمل الأدبي.

ثم ما فتئ أن جاء من بعد (ياوس)، زميله «ولفغانغ آيزر» والذي تأثر بـ (ياوس) كثيراً، حتى عد امتداداً له في وضع القواعد والأسس للنظرية الألمانية الجديدة، غير أن منهجيهما قد اختلفا، أو بالأحرى قد تشعبا في معالجتهما لتلك التحولات التي شهدتها حركة النقد؛ «إذ تحرك (ياوس) منذ البداية نحو تاريخ الأدب الذي قد طال اهتمامه... في حين برز (آيزر) في مجال النقد الجديد ونظرية القص...كذلك اعتمد (ياوس) على علم «التفسير»، في حين كانت الفلسفة الظواهرية هي المؤثر الأقوى في آيزر» (27).

على أن المتتبع لجميع أعمال هذين الرجلين في ميدان التنظير؛ فإنه يتأكد «أن نشاط (ياوس) كان متصلاً في العموم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية، كدراسته لتاريخ التجربة الجمالية، في الوقت الذي غلب فيه على (آيزر) الاهتمام بالنص وبكيفيات ارتباط القراءة به » (28).

الإحالات والهوامش:

1ـ ينظر: د.البقاعي، محمد خير. «تلقي (رولاند بارت) في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي» ـ كتابه: «لذة النص» نموذجاً ـ عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول (يوليو/سبتمبر 1998)، الكويت، ص: 26.

2ـ د.عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة ـ دراسة ومعجم إنجليزي عربي ـ الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، الطبعة الأولى؛ 1996، ص: 88.

3ـ هول، روبرت سي. نظرية الاستقبال ـرؤية نقدية ـ ترجمة: رعد عبد الجليل جواد. دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى؛ 1992، ص: 7.

4ـ ينظر: هولب، روبرت. نظرية التلقي ـمقدمة نقدية ـ ترجمة: د.عز الدين إسماعيل. النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى؛ 1415هـ 1994م، ض:34.

5ـ ينظر: م.س، ص:37.

6ـ د. حبيب، مونسي. فلسفة القراءة وإشكالية المعنى. دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر؛ 2000 ـ 2001، ص: 343.

7ـ ينظر: كونتر غريم. «التأثير والتلقي: المصطلح والموضوع». ترجمة: أحمد المأمون، مجلة دراسات سيميائية، عدد 7، دراسات سال، الرباط؛ (1992)، ص: 21.

8ـ د. حمودة، عبد العزيز. المرايا المقعرة ـنحو نظرية نقدية عربية ـ عالم المعرفة، رقم 272، الكويت؛ 1422هـ 2001م، ص:53.

9ـ ينظر: د. عبد المطلب، محمد. البلاغة والأسلوبية. الشركة العالمية للنشر ـ لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى؛ 1994، ص: 235 ـ 236.

* ـ إن هذه الفكرة كثيراً ما أثارتها كتب البلاغة التراثية، ونحن لا نستبعد تأثر فكرنا البلاغي التراثي بما أتى به الفكر اليوناني القديم في هذا الموضوع.

10 ـ ينظر: ضيف، شوقي. في النقد الأدبي. دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية؛ 1966، ص: 15.

11 ـ د. عبد المطلب، محمد. البلاغة والأسلوبية، ص: 239.

12 ـ ينظر: د. بوحيري، سعيد حسن. علم لغة النص ـ المفاهيم والاتجاهات ـ الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى؛ 1997، ص: 69.

13 ـ ينظر: إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو. نظرية اللغة الأدبية. ترجمة: د. حامد أبو أحمد. دار غريب للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى؛ 1988، ص: 128.

14 ـ إيمندراوس، نجيب فايق. المدخل في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة؛ 1974، ص: 156.

15 ـ هولب، روبرت. نظرية التلقي –مقدمة نقدية – ص: 202.

16 ـ د. المومني، قاسم. في قراءة النص. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الطبعة الأولى؛ 1999، ص: 27.

17 ـ Encyclopœdia universalis, herméneutique, Paris, 1985.

18 ـ د. مرتاض، عبد الملك. نظرية القراءة ـ تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ـ دار الغرب للنشر والتوزيع –الجزائر ـ 2003، ص: 200.

19 ـ ينظر: هولب، روبرت. نظرية التلقي – مقدمة نقدية ـ ص: 9.

20 ـ ينظر: سلدن، رامان. النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة؛ 1998، ص: 166.

21 ـ د.المبارك، محمد. استقبال النص عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى؛ 1999، ص: 45.

22 ـ إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو. نظرية اللغة الأدبية، ص: 124.

23 ـ م. س، ص: 124.

24 ـ م. س، ص: 126.

25 ـ ينظر: هولب، روبرت. نظرية التلقي – مقدمة نقدية ـ ص: 16.

26 ـ ينظر: هولب، روبرت سي. نظرية الاستقبال –رؤية نقدية ـ ص: 71.

27 ـ ينظر: م. س، ص: 18.

28 ـ ينظر: م. س، ص: 18.■



الشكلانية الروسية

د. نوفل نيوف

«الكلام على الكلام صعب»

أبو حيان التوحيدي



تقديم

إذا صح القول بأن القرن التاسع عشر في روسيا، ابتداء من **بوشكن** وانتهاء بـ **ليف تلسطوي** (توفّي عام 1910)، كان عصر الرواية الذهبي ، وأن القصة القصيرة التي برزت على نحو خاص في ثمانينيات ذلك القرن، متمثلة في **أوسبينسكي** و **غارشِن**، بلغت ذروتها في إبداع **أنطون تشيخَف** (توفّي علم 1904)، فإن الشعر الروسي استعاد حضوره القوي من جديد على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين، ولا سيّما من خلال المدرسة الرمزية التي كان من أبرز أعلامها **فاليري بريوسف** و**ألكسندر بلوك** و **أندريه بيلي** . غير أن المدرسة الرمزية التي كانت تولي الصورة الشعرية اهتماماً خاصاً عرفت أزمة حقيقية وتصدعات عميقة، بلغت مداها أواخر العقد الأول من القرن العشرين؛ ففي عام 1909 ، مثلاً، توقف عن الصدور أبرز مجلتين رمزيتين، وهما:«الميزان»، و «الجزّة الذهبية».

لقد ظهرت الشكلانية الروسية إلى الوجود، وبدأت بالتعبير عن نفسها، في ظل أزمة منهجية، أخضعت الأدب لنقد سوسيولوجي ذي أبعاد سياسية وأيديولوجية،

وفي أوج الفراغ الذي خلّفته أزمة الرمزية، بعد انفراط عقدها إلى عدد من التيارات الأدبية، والمدارس الشعرية كالأوجية، والصورية، والمستقبلية، والتكعيبية... إلخ.

على أن محطّ أنظار الحركة النقدية أيامذاك، أو مدار اهتمامها، يتلخّص في مفهومين، أو منطلقين أساسيين عريضين، هما:

1) البحث عن «مضمون» العمل الأدبي، أي عن منطوقه الاجتماعي والسياسي والفلسفي والنفسي .. إلخ

2) الانطلاق من أن الشعر، بخلاف النثر، يعبر بالصور، وهي مقولة عاشت طويلاً، منذ أيام **بيلينسكي** في أربعينيات القرن التاسع عشر، وحتى **بَتِنيا** مطلع القرن العشرين.

وطبيعي أن الحركة الوليدة، الشكلانية، وجّهت سهامها أوّل وأشدّ ما وجّهتها إلى الركنين المذكورين أعلاه:1) إلى المضمون الذي وضعته خارج إطار اهتمامها، خارج الفن والمقولات الجمالية، مغلّبة عليه الشكل ومكوناته؛ فما المضمون في رأي **شكلوفسكي** إلا جملة من تقنيات الأسلوبية.

2) إلى الصورة في الشعر التي صنفتها واحدة من أدوات اللغة الشعرية لا غير.

وهكذا شدّد الشكلانيون على القول باستقلالية العمل الأدبي، بعيداً عن شخصية مؤلفه، وعن الظروف التاريخية التي يكتَب فيها، عن أشكال الوعي الأخرى. وأكدوا أن ما يجب أن ينصب الاهتمام عليه هو كيف صُنِع العمل الأدبي، ما الأدوات اللغوية والصرفية والتركيبية والإنشائية ... إلخ. التي جعلته عملاً أدبياً. وقد خلص **رومان ياكبسون** إلى القول بأن ما يهمه ليس العملَ الأدبي بحد ذاته، بل **أدبيته**، أي ما يجعل من نص ما عملاً أدبياً. وهذا ما حمل الشكلانيين على رفض ثنائية الشكل والمضمون، وعلى عدّ الشكل القيمةَ الأساسية في الأدب. على أن **فيكتور إيرليخ** إذ يُشيد بانكباب الشكلانيين على تبيين خصوصية الأدب، لا يفوته تسجيل مأخذه عليهم، والتنبيهُ إلى أن اهتمامهم بهذه الخصوصية «أي بما هو أدبي خالص، كان أصل النزعة التي تسوّي الأدبية بالأدب والتي تختزل الأدب إلى سماته المميزة»[1]. وعلى العموم، فإن **بافل ميدفيدف**، الذي ثمة من يظنّ حتى الآن بأنه أحد «الأقنعة» التي مرّر

(1) فيكتور إيرليخ. *الشكلانية الروسية*. ترجمة الولي محمد. المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص50.

ميخائيل باختين أفكاره من خلالها، أجملَ منذ سنة 1924 أهم أطروحات الشكلانيين في أربع ، هي:

يجب أن ندرس «العمل الأدبي نفسه، وليس انعكاس ما يمثله ذلك العمل»؛ «العمل الأدبي شكل صِرف»؛ «ليس في الفن مضمون»، أو: «إن مضمون العمل الأدبي (وروحه أيضاً) هو جملة تقنياته الأسلوبية»؛ «يتألف العمل الأدبي من المادة والشكل» – المادة هي الكلمات، أمّا الشكل فهو تقنيات صياغتها. وهذا ما دفع **ر.ياكُبسون** إلى قولته الشهيرة: «إذا كان للعلم الخاص بالأدب أن يصبح علماً، فإنه مرغم على الاعتراف بأن التقنيات بطله الوحيد»[1]. فلنستعرض، بإيجاز كبير، نشأة الشكلانية الروسية وصيرورتها خلال خمسة عشر عاماً (1916 – 1930) هي عمرها القصير في روسيا.

النشأة والمصير

تألفت عام 1915 في موسكو جماعة عُرفت باسم «حلقة موسكو اللسانية»، ومن ألمع ممثليها **رومان ياكُبسون** (1896- 1982) الذي كان يومها مهتماً بالإثنوغرافيا السلافية وفلسفة اللغة. وقد تعاونت هذه الحلقة مع نظيرة لها تأسست عام 1916 في سان بطرسبورغ اسمها «جماعة دراسة اللغة الشعرية»، وتُعرَف اختصاراً باسم (**أوبوياز**)، كان معظم أعضائها طلبة في الجامعة، أبرزهم **فيكتّر شكلوفسكي** (1893- 1984) الذي أصدر منذ عام 1914 كراساً تحت عنوان «انبعاث الكلمة» يعدّ أوّل تأسيس نظري للشكلانية الروسية. وأصدرت (**أوبوياز**) أوّل مطبوعاتها في عام تأسيسها (1916)، وهو كتاب صغير، عنوانه «مجموعات حول نظرية اللغة الشعرية. الإصدار الأوّل»، أعقبه العدد الثاني عام 1917 ، ثم صدر العدد الثالث عام 1919 تحت عنوان «الشعرية. مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية»، والطريف أن ناشره هو الشاعر **فلاديمر مایاکوفسكي**.

كانت الشكلانية منذ أولى سنوات عمرها القصير مثار سجالات أدبية نقدية حامية، وموضع نقد أيديولوجي منذِر يمثّله قول **تروتسكي** في «الأدب والثورة» (1924):

(1) ب.ميدفيدف. الساليرية العالمة.– في كتاب: «أقنعة باختين» (بالروسية).

«إذا ما تركنا جانباً الأصداء الضعيفة التي خلّفتها أنظمة ايديولوجية سابقة على الثورة ، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفيتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن»[1]؛ وموضع نقد اتهامي تجريمي أطلقه سنة 1930 **لوناتشارسكي** أول وزير ثقافة سوفيتي ، حين وصف الشكلانية بأنها: «تخريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية»[2].

وبعد عام 1930 توقف عمل الشكلانيين المنظم، وغيّروا وجهات اهتماماتهم الأدبية إلى تأويل النصوص والواقعية الاشتراكية والرواية التاريخية... بينما كان **ياكبسون** قد انتقل إلى براغ (1920) وشارك في تأسيس حلقة براغ اللغوية سنة 1926، ثم رحل إلى أمريكا أيام الحرب العالمية الثانية.

الجذور

لعل النظرة السائدة في أوساط واسعة حول أن الشكلانية الروسية ظاهرة روسية الجذور والينابيع، إنما تعود إلى ترجيح **ب. ن. ميدفيدف** (1928) «عدم وجود علاقة نشوئية بين الشكلانية الروسية ونظيرتها الغربية»[3]، وذلك في كتابه الشهير «المنهج الشكلاني في علم الأدب» الذي يشاع أن **ميخائيل باختين** هو من أوحى إليه بما ضمّنه من أفكار. غير أن ترجيح ميدفيدف انقلب تأكيداً عند كل من **أ. غ. تصيتلِن** في الموسوعة الأدبية (1934)، وبعده **د. إيفلِن** في الموسوعة الأدبية الموجزة (1968) بأنه ما من جذور للشكلانية الروسية في الغرب.

أمّا الباحث السوفيتي، **أ.مياسنيكوف**، فقد خصّ هذه المسألة، أواسط سبعينيات القرن العشرين، بدراسة، عنوانها «مشكلات الشكلانية الروسية المبكرة»، يخالف فيها هذا الرأي، ويخلص منها إلى القول بأن الشكلانية الأوروبية، أسهمت «بأكبر قدْر من النشاط في السجالات التي دارت منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر بين الأدباء والمنظرين، حول ما إذا كان يجب على الفن أن يعكس الحياة ، أن يغيِّرها، أم أن يخلق تصميمات جديدة، واقعاً جمالياً جديداً، أبنية فنية مستقلة ذاتياً». ويأخذ

(1) نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين/ مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 ، 1982 ، ص 9.

(2) المرجع السابق ، ص 9.

(3) المرجع السابق، ص 81 .

مياسنيكوف على الشكلانيين أنهم يرون خصوصية الفن في «استقلاليته الكاملة عن أشكال الوعي الأخرى»[1]. يقول **شكلوفسكي** إن: «الفن كان دائماً مستقلاً عن الحياة، ولم يعكس لونه أبداً لون اللواء الذي يرفرف على قلعة المدينة»[2]. ويجزم **مياسنيكوف** بأن كثيرين من الشكلانيين الروس كانوا يعرفون نظريات الشكلانيين الأجانب ويستشهدون بأقوالهم.

ومن هؤلاء الأجانب **إدوارد هانسليك** (1825-1904) الذي ترجم الروس سنة 1895 رسالته المعروفة «في الجميل موسيقياً» (1854). وثمة دور لعبته في تاريخ الشكلانية حلقة صغيرة ظهرت أواخر ستينيات القرن التاسع عشر تألفت من المنظر وراعي الفنون **كونراد فيدلر** (1841- 1895)، والرسّام **هانس فون ماري** (1837- 1887)، والنحّات **أدولف فون هيلديبراند** (1827- 1921).

لقد صاغ **ماري** وفيدلر نظرية «الرؤية» و «إبداع الشكل». فالعالم، في رأيهما، فوضوي، وفوضوية المشاعر والأفكار التي تنجم عنه تقتضي من المرء أن يطوّر في نفسه «بصيرة مطلقة»، «تأملاً نقياً» لا تشوبه شائبة أخلاقية أو منطقية أو اجتماعية. وعلى هذا النحو يجلو الفنان لنفسه بنية الموضوع، «شكله النقي» الخالص، أي يلجم فوضى العالم والأحاسيس عن طريق «إبداع الشكل» الفني. فالفن عند **فيدلر** مستقل عن الحياة ولا يخضع إلا لقوانينه الداخلية، وليس هدف الفن محاكاة الواقع ولا تغييره، بل هدفه إنتاج واقع جديد. وهذا معناه أن الفن واقع جمالي مستقل عن الواقع، ويتمتع باستقلال مطلق وليس نسبياً. أي أن العمل الأدبي يجب من حيث المبدأ أن ينوب عن الطبيعة. والواقعية في نظره هي الشكل الأدنى للنشاط الفني.

وفي عام 1893 صدر كتاب **هيلديبراند** «مشكلات الشكل في الفن التشكيلي»، وترجم إلى الروسية عام 1914. وفيه يستنكر **أدولف هيلديبراند** مبدأ المحاكاة، ويعلي من دور الوظيفة البنائية، وظيفة الشكل، في الفن. فهو «ينظر إلى الفن بوصفه ظاهرة مستقرة في ذاتها وموجودة لأجل ذاتها»[3].

(1) أ. مياسنيكوف. مشكلات الشكلانية الروسية المبكرة. (بالروسية).

(2) فيكتور شكلوفسكي. *بنية الرواية وبنية القصة القصيرة*. ترجمة سيزا قاسم. مجلة «فصول»، المجلد الثاني، العدد الرابع، يوليو- أغسطس، 1982 .

(3) أنظر عرض هذه الأفكار في مقالة مياسنيكوف المذكورة أعلاه (ص 84-87).

وإذ يؤكـد **مياسـنيكوف** دور المـوروث الـشكلاني الغربـي في ولادة الـشكلانية الروسية وتبلورها، لا ينفـي مـا لهـا مـن «ملامح أصيلة»، ويعـدّها حلقـة مميـزة في السيرورة العامة لتطور الفكر الجمالي في القرن العشرين.

امّا **فيكتور إيرلخ**، مؤلف كتاب «الشكلانية الروسية. تاريخ ومذاهب»[1] (1955) فيعدّ حركة الشكلانيين الروس «ظاهرة قومية أساساً»، ويرى أن التـأثير الغربـي فيهـا «كان هزيلاً»[2]، وأنها «جزء لا يتجزأ من الساحة الثقافية الروسية، وظـاهرة روسية متميزة»(163).

الشكلانية بين التنظير والنقد

ولكـي تتـضح نظـرة الـشكلانيين إلى علـم الأدب قبلـهم نـورد قـول أحـد معاصريهم: «إذا ما أخذنا، مثلاً، مقالة لأحد علماء الأدب القدماء وجـدناها تـتضمن تنقيبات في سيكولوجية البطل، ومحاولات للكشف عن صلة بين فكر البطل وتاريخ الفكر الاجتماعي، صلة بين ظروف حياة البطل وظروف حياة عصره واقتصاده الـذي تمخضّ عن هذه الظروف، وما إلى ذلك. وعندما يدلي عـالم الأدب بأحكامـه حـول مجمل هذه الأشياء فإنه ينساق، تبعاً لهذا المنطق، إلى التدخل في مجالات علم لنفس والتاريخ والفكـر الاجتمـاعي والـسوسيولوجي والاقتـصاد الـسياسي وغيره. ونتيجـة لذلك اتخذ علم الأدب صفة موضوع لا ينتج إلا نشرة عن مـادة كـان بوسـع العلـوم المذكورة، كل على حدة، أن يحصل عليها بمفرده، موضـوع لا يطـرح مهـام جديـدة مـن أي نـوع»[3]. وزيـادة في التوضـيح يـشبّه **أ.ن.فيسيلوفـسكي** علـم الأدب القـديم: «بقطعة أرض يتصيّد فيها كل من لم يقعده الكسل، سواء أكان عالم نفـس أو محاميـاً أو سوسيولوجياً»[4]. لقد كـان الـشكلانيون يعـدّون المـضمون، أيـاً كـان، «غـيرَ فـنيٍ ومعادياً للفن»، أو مقولة غير جمالية. وكان **ف.ب.شكلوفسكي** يرى في العمل الأدبي شكلاً محضاً، وأن أهميته من الناحية الفكرية تعادل صفراً. بينما يـرى **إيخنبـاوم** أنـه

(1) فيكتور إيرليخ. *الشكلانية الروسية*. ص 161 .

(2) المرجع السابق، ص 161.

(3) م.س.غريغوريف. *شكل ومضمون العمل الأدبي الفني*. موسكو، 1929، ص7– 8 (بالروسية).

(4) المرجع السابق، ص 34 .

ينبغي على الناقد الأدبي«ألا يهتمّ إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية»[1]. إذ يقول الشكلانيون بوجود عالم واقعي تتحكم به قوانينه، وعالم آخر، جمالي، منقطع الصلة به تماماً وله قوانينه أيضاً. وتقوم بين هذين العالمين علاقة تعارض، لا علاقة ترابط. وقد حاول الشكلانيون أن يعيشوا، وفقاً لتعبير **نيكولاي بيردياييف**، لا في الوجود الأول (العالم الواقعي)، وإنما في الوجود الثاني الفللوجي (العالم الجمالي) الخاضع لقوانين أخرى. وقد ثارت سجالات مختلفة بين الشكلانيين وبعض معاصريهم، سواء في ذلك **جرمونسكي** أو **فينوغرادف**،أو **فيغوتسكي**، أو **ميدفيدف** الذي لم ينكر عليهم إنجازاتهم بقدْر ما أنكر تطلعهم لأن يلعب منهجهم «دور الشعرية النظرية، وليس التاريخية فقط،(...) ، متخذاً لنفسه جميع الملامح المميزة للدوغمائية الاستثنائية التي تقر قوانينها بنفسها»[2].

كان الشكلانيون ينظرون إلى الذات والموضوع من زاويتين مختلفتين: 1) قبل الدخول في نسق جمالي، وهما في العالم الواقعي يخضعان لقوانين الحياة العملية، ويمكن فهمهما عن طريق السوسيولوجيا والفللوجيا وعلم الأخلاق...إلخ، أي وهما بعد مادة للفن، لا يهمهم تحليلها ما دامت في نظرهم مقولة غير جمالية؛ 2) وبعد الدخول في النسق الجمالي، حيث تغدو التقنية، أي طريقة تنظيم المادة، هي الأهم، وعندئذ ينبغي أن ينحصر موضوع الدراسة تحديداً في بنية العمل الفني، وليس في ما يقع خارج هذه البنية أو وراءها.

على أن أحد أهم قوانين الفن في نظرهم هو ما سمّاه **شكلوفسكي** عام 1916 بنظرية «التغريب». والتغريب هو أن نعيد إلى الأشياء والأحداث ألقها الأول، أن ننزع عنها قشرة المألوف، رتابتها، أن نراها بعين جديدة، بعيداً عن الألفة والآلية. الآلية التي يقول **ف.ب.شكلوفسكي** إنها «تأكل الأشياء، والثياب، والأثاث، والزوجة ورعب الحرب»[3]. أي، بكلمات **مياسنيكوف**: «لكي نعيد ذلك كله إلى مجال تقبلنا المباشر، لكي نستعيد الإحساس بحجرية الحجر، هناك الفن؛ إذ تكمن مهمة الفن الأساسية،

(1) ف. إيرليخ. الشكلانية الروسية ... ص14 .

(2) ب. ميدفيدف.الساليرية العالمة...

(3) مجموعة مقالات في نظرية اللغة الشعرية. الإصدار الأول، سان بطرسبورغ، 1917، ص 7 (بالروسية).

وفقاً لـ **شكلوفسكي**، في تحرير الأشياء من آلية التعرف إليها، في جعلها تمنحنا شعوراً بالشيء بوصفه رؤية. ويقتضي ذلك استنجاداً بالتغريب، بتقنية تعقيد الشكل. ذلك أنه ينبغي على الفن ، حسب **شكلوفسكي**،إخراج المادة أو الحدث من منظومة التصورات المألوفة ليضعهما في نسق منظومي وأسلوبي آخر، أي في جعلهما غريبين وكأننا نراهما لأول مرة»[1].

لقد فرّق الشكلانون بشدة بين شكلين للغة: 1) لغة الحياة العملية، أو ما سمّوه اللغة النثرية، وهي تتضمّن لغة الحديث، لغة العلم اليومية؛ 2) لغة الأدب، أو اللغة الشعرية.

وإذا ما كان للغة النثرية وظيفة تواصلية في الأساس، وهي أقرب ماتكون إلى الصيغ الآلية، إلى الثابت، إلى أنساق متكررة من التعابير، فإن وظيفة اللغة الشعرية هي انتزاع المادة أو الظاهرة من مجال آلية التلقي، اعتماداً على قانون التغريب، كما رأينا. يقول **ياكُبسون**: «ما الشعر إلا قول يعتمد على التعبير... إن الشعر لا يبالي بمادة القول». ويؤكد **شكلوفسكي أنه يجب أن يكون للغة الشعرية**، كما رأى **أرسطو**، صفةُ غريب الدار، صفة المدهش، كاللغة اللاتينية في أوربا القرون الوسطى، كاللغة البلغارية القديمة في روسيا القديمة. وفي المحصلة، أفضى هذا الاهتمام باللغة الشعرية إلى وضع دراسات مستفيضة حول ما يسمّى أدوات التعبير الفني من قافية، وإيقاع، وأصوات، ومقتبسات من اللهجات ووحشي الكلام، وما شابه ذلك. فقد نفى **توماشيفسكي** أن يكون النظم «مجرّد أمور زخرفية طارئة، مثل الوزن والقافية والجناس، ملصقة بالكلام العادي». وحين شدّد الشكلانيون على أهمية الإيقاع كمكوّن في البيت الشعري ، أشاروا في الوقت نفسه إلى إمكانية وجود إيقاع أحياناً، أو نزوع إيقاعي، في النثر الإخباري، في اللغة «العملية»، أو اللغة العادية، أو الخطاب العلمي. ولكن الإيقاع هنا يكون مجرد ظاهرة ثانوية، في حين يمثّل الإيقاع في الشعر خاصية أوّلية ومكتفية بذاتها. وقد قال **طينيانُف** بأن «الشعر يغيّر معنى الكلمات، في حين تغيِّر الدلالة الصوتَ في النثر». وقد أولى الشكلانيون أهمية فائقة

(1) أ.مياسنيكوف. مرجع سابق، ص 100-101 .

لمسألة التفريق بين مفهومي الوزن والإيقاع، من حيث أن في وسع البيت الشعري أن يستغني عن الوزن، ولا يستطيع الاستغناء عن الإيقاع[1].

لقد تعرض الشكلانيون لانتقادات كثيرة في روسيا منذ بدايات نشاطهم، كما رأينا. إذ يلفت **فيكتور إيرلخ** النظر إلى مايسميه بـ «الفقر الفلسفي» حتى عند **إيخنباوم وشكلوفسكي** (108)، وإلى «اهتمام أحادي الجانب بالنماذج البنائية (...)على حساب «الحوافز» النفسية والفلسفية» (116)؛ ولا يقل أهمية عن ذلك انتقاد **إيرلخ** تركيز **شكلوفسكي** على الخطابات السردية أكثر من تركيزه على «الحياة» التي يفترَض أنها تنعكس في الأدب، خاصة وأن الشكلانية اختزلت دور الشخصية بوصفها ليست إلا عنصراً ثانوياً في البنية السردية، أي بوصفها كياناً بنائياً، أكثر مما هي كيان نفسي (ص 111). فالورطة التي تنتهي إليها هذه النظرة إلى العمل الأدبي والشخصية تتجلى في معالجة **شكلوفسكي** رواية سرفانتس «دون كيخوته» معالجة تكشف عن «قصور منهجي» يجعل **شكلوفسكي** لا يرى «المأزق الفلسفي الجوهري المتضمن في الرواية» (ص49). ثمّ يتساءل **إيرلخ** بخصوص تطبيق خطاطة **شكلوفسكي** على «الكوميديا الإلهية»، قائلاً: «فهل يمكن الادعاء جدياً أن لاهوت **دانتي** هو مجرد تعليل لموضوع نصي متنافر، ومجرد ذريعة أيديولوجية للاكتشاف التخييلي لمختلف مستويات الوجود؟»(49). وفي المحصلة يأخذ **إيرلخ** على الشكلانيين: 1- بقاء الطبيعة الفردية بحاجة إلى اكتشاف؛ 2) افتقار الشكلانية إلى نظرية جمالية دقيقة للبحث في كيفية وجود العمل الأدبي أو كيفية وجود نقد معياري؛ 3) كون تنظيرهم سلسلة من الرؤى التقنية منعزلة عن المؤشرات المنهاجية، لا تشكل نظرية أدبية حقاً. غير أنهم، في نظره، «أنجزوا باستحقاق بعضاً من مظاهرها الأكثر أهمية»(177). ويستشهد **إيرلخ** بالناقد **إ.ن.يفيمَف** الذي يسميه «أحد الخصوم الشرفاء» للشكلانية والذي قال عنها، منذ أواخر العشرينيات: «إنها شددت بقوة على المشاكل الأساسية للدراسة الأدبية. شددت قبل كل شيء على خصوصيات موضوعها، حيث غيرت تصورنا للعمل الأدبي وحللت أجزاءه المكوّنة، وفتحت مجالات جديدة للبحث، وأغنت إغناء واسعاًمعرفتنا للتقنيات الأدبية

(1) أنظر: ف.إيرليخ. الشكلانية الروسية.... ص 72- 73 .

ولتنظيرنا حول الأدب»، وحوّلت الشعرية من حقل انطباعات سائبة «إلى موضوع للتحليل العلمي، وإلى مشكلة ملموسة لعلم الأدب»(179).

وإذ تقدم **آن جفرسون** عرضاً مستفيضاً وإيجابياً لـ «الشكلانية الروسية»[1] قائلة: «إن الشكلانيين خطوا خطوة هامة للغاية بجعلهم اللغة عاملاً مركزياً في تعريفهم للأدب»، فإنها تعزو مواطن ضعفهم إلى «فشلهم في توسيع مدى نظرية اللغة لكي تشمل مجالات أخرى. وتبقى فكرتهم عن الواقع حبيسة وجهة النظر الثقافية التي كانت نظريتهم في الأدب تسعى إلى استبدالها»، وتضيف: «فعلى الرغم من تعريفهم المبتكر للتاريخ الأدبي بأنه سلسلة متقطعة، كانوا عاجزين عن تفسير علاقته بغيره من السلاسل التاريخية»[2].

ومن منظور أوسع، يتهم **ليونارد جاكسون** في كتابه «بؤس البنيوية» النظرية الأدبية الحديثة جملةً، بما فيها الشكلانية، يتهمها بهدر فضائل أعلام القرن العشرين، **ماركس وفرويد** وسوسور، والبناء على عيوبهم ونقاط الضعف عندهم، ثم يحكم بقسوة على هذه النظرية بأنها «تسحب البساط من تحت أقدامنا في كل مجال من مجالات الحياة، وهذا ما يولّد إحساساً مدوّخاً بل ولذيذاً حين نعتاد عليه، غير أنها لا تفسر شيئاً»[3].

أمام تجاذب بهذه القوّة بين الإنصاف والإجحاف إزاء الشكلانية، أجدني واقفاً إلى جانب **تودوروف**، أثبّت له مكبِّر الصوت، ليقول وهو يختم فصل «تعريف الشعرية»: «أتمنى ألا تُعد الخطوات الأولى في اتجاه جديد حَجّة على أنه اتجاه خاطئ»[4]. ■

---

(1) آن جفرسون و ديفيد روبي. النظرية الأدبية الحديثة: تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود. دمشق، وزارة الثقافة، 1992.

(2) المرجع السابق، ص 70- 71 .

(3) ليونارد جاكسون. بؤس البنيوية. الدب والنظرية البنيوية. ترجمة ثائر ديب. دمشق، وزارة الثقافة، 2001 ، ص 18 .

(4) تزفيطان تودوروف. الشعرية... ص 29 .

بوريس باسترناك شاعراً

ت: د. ثائر زين الدين

عام 1958 فازت رواية «دكتور جيفاكو» للأديب الروسي – السوفيتي بوريس ليونيدوفيتش باسترناك بجائزة نوبل للآداب، وكانت قد طبعت للمرة الأولى في إيطاليا عام 1957، وقد منعَ من السفر لاستلامها، فاضطر للتنازل عنها بسبب الكثير من الضغوط والمشكلات التي سببتها له في الداخل، ومعَ ذلك فقد فصل فيما بعد من اتحاد الكتاب السوفييت، ثم منع من إصدار أعمالهِ الإبداعية، وترجماته التي كانت تشكل دخلاً يعيشُ منه. خلال ذلك ملأت شهرة باسترناك العالم كروائي حر، ومتميز، ولم ينتبه الكثيرون؛ بل لم يعلموا أن الرجل بدأ شاعراً موهوباً قبل أن يكتب الرواية.

ولد بوريس باسترناك عام 1890 في مدينة موسكو لأبٍ فنان تشكيلي يعمل أستاذاً في معهد للتصوير والنحت والعمارة، وكانت أمه روزاليا كوفمان عازفة بيانو

ومدرسة موسيقا، «فنشأ باسترناك في أسرة متنوعة الفنون، كانت تستقبل الشعراء الرمزيين وكبار كتاب روسيا، مثل: ليف تولستوي، وأنطون تشيخوف، وأشهر الموسيقيين مثل: سكريابين، تشايكوفسكي، وقد أشار باسترناك إلى أن جو المنزل هذا أنشأ لديه حساسية مفرطة تجاه العالم الخارجي، وكان أساساً في تكوينه الفني. أثر الأبُ الفنان في موهبة الابن فكانت لوحات باسترناك الابن الأدبية تنبض بالحياة، وترصد الظواهر لتستعرضها وتنتقدها وتستشرفها في نواحيها المختلفة»[1].

ولعلّ تأثير الأم من ناحية أخرى جعله مغرماً بالموسيقا، التي سيستثمرها في شعره، حتى إنَّه كان يرى الحياة موسيقا بشكلٍ عام، فقد قال:

«الحياة هي الموسيقا.. والموسيقا هي الأصل الذي يقبل بعد ذلك كل صورة، وكل شكل؛ من مأساة إلى ملهاة إلى ملايين الظلال والدرجات التي تتفاوت وتتباين بين هذين الطرفين».[2]

وقد كرس باسترناك بالفعل حوالي ست سنوات من عمره لدراسة الموسيقا، وتوقع الكثيرون من المحيطين به أن ينبغ في هذا المجال، لكنه كان دائماً يخشى نقص مهاراته التقنية؛ فدخلَ قسم الفلسفة في جامعة موسكو عام / 1909 وتخرج فيه أواخر عام / 1912، وسافر إلى ماربورغ رغبةً منه في متابعة دراسته العليا، لكنه تخلى عن ذلك لأجل الشعر، وكانت مواهبه في هذا المجال قد بدأت بالظهور عام 1909 بتأثير نخبة من الشعراء؛ منهم راينر ماريا ريلكه الذي كان قد زار منزل الشاعر وهو طفل لأكثر من مرة، وألكسندر بلوك، وستؤدي كتابات هذين الشاعرين فيما بعد دوراً كبيراً في إبداع باسترناك.

بدأ باسترناك شاعراً رومنسياً انطباعياً، وتأثر بالشعراء الرمزيين، وعاش الحراك النشط الذي عرفته الساحة الثقافية الروسية، ولاسيما ظهور مجموعة من المدارس الشعرية الجديدة؛ كالمستقبلية التي ظهرت عام1912عندما صدر بيانها موقعاً من قبل الشعراء: بورليوك، كروتشنيخ، كليبنكوف وانضمَّ إليهم فلاديمير ماياكوفسكي، وتزعم بحق هذه المدرسة، ومدرسة «أدباء الذروة» وفي طليعتهم نيكولاي غوميلّيف

(1) د. رضوان القضماني، باسترناك (بوريس ليونيدوفيتش / 1890 – 1960) الموسوعة العربية.

(2) د. رضوان القضماني، باسترناك (بوريس ليونيدوفيتش / 1890 – 1960) الموسوعة العربية.

وآنا أخماتوفا، ومدرسة «الإماجيين»، أو ما اصطلحَ على تسميتها «الشعراء التشكيليين»، وعلى رأسها شاعر رقيق عذب من أصلٍ فلاحي هو سيرغي يسينن. ولعل باسترناك قد أدرك بفطرته السليمة «أن كل مدرسة من هذه المدارس، وإن لم تملك وحدها الحل الحقيقي لمشكلة الشعر، فإن لديها شيئاً إيجابياً لا مناصَ من الاستفادة منه لخلق الشعر الجديد.فأخذ عن المستقبليين دعوتهم لتجديد اللغة والبيان. وأخذ عن أدباء الذروة حرصهم على التكنيك أو الجانب الفني في صناعة الشعر.و أخذ عن الشعراء التشكيليين اهتمامهم بالصورة الشعريّة.وتبلورت في نفسه كل هذه المبادئ مجتمعةً؛فخرج منها بمركب سحري جعل منه شاعراً من أصفى الشعراء وأقواهم في تاريخ الأدب الروسي».(1)

نشر باسترناك قبل (دكتورجيفاكو) مجموعات شعرية مهمة عدة هي:

توأمٌ في الغمام – 1914

فوق العوائق – 1917

أمواج _ 1920

أختي الحياة – 1922

عام 1905 – 1926

الملازم شميدت ـ 1927

المرض السامي – 1928

الولادة الثانية – 1932 .

وقد اخترت من هذه المجموعات، وغيرها، ومن«دكتور جيفاكو» أضمومة من القصائد التي سعدت بقراءتها، وأسميتها: «تدخلين كالمستقبل»، وهي صورة جميلة اجتزأتها من إحدى أجمل قصائد الشاعر.

وترجم باسترناك عديداً من الأعمال الإبداعية المختلفة إلى الروسية، منها مسرحيات شكسبير (1949) في مجلدين، ومجموعات لشعراء من جورجيا.

كما كتب القصة القصيرة والرواية والسيرة الذاتية.

(1) لويس عوض، الاشتراكية والأدب، دار الآداب، بيروت يناير 1963، ص98.

لم يكن باسترناك متحمساً للثورة إلا في بداياتها، حين سيطرَ عليه يومذاك حلم التغير والعدالة الاجتماعية، لكن الممارسات التي عانى منها بعد الثورة وفي المرحلة الستالينية جعلته يتخذ موقفاً آخر؛ لكنه مع ذلك لم يغادر روسيا كما فعل الكثير من المثقفين والأدباء، واختار مع بعض المبدعين أمثال آنا أخماتوفا، وأوسيب ماندلشتام، وغيرهما البقاء في البلاد.

في المختارات الي سيقرؤها القارئ بعد هذه المقدمة الموجزة

(وهي قصائد تعود لسنوات متباعدة) سيلاحظ عمق موهبة الشاعر، وربما اتساع معجمه... الذي يبدو جلياً في اللغة الأم بالتأكيد أكثر منه في الترجمة، وسيلاحظ امتزاج الإنسان بالطبيعة فإذا هما شيء واحد عند الشاعر، وسيلاحظ أن شعر باسترناك ـ حتى السياسي منه ـ لا شعارات فيه، ولا مباشرة مجانيّة، وسيلاحظ أيضاً علاقته العميقة مع بعض المبدعين من حوله، ولاسيما آنا أخماتوفا، التي أهداها واحدة من قصائده، ومارينا سفيتايفا، التي أحبها حباً جماً من دون أن يقدر لهما أن يلتقيا، وأن يعيشا هذا الحب بالعشرة والحياة المشتركة، وقد استمرت قصة حبهما تلك ثلاثين عاماً تقريباً، ما التقيا خلالها إلا ثلاث أو أربع مرات على عجل وبين جمع من الناس، وفي هذه الأمسية الشعرية أو تلك، وقد قصدت تماماً أن أترجم بعض نصوصه الشعرية المكتوبة لمارينا بالتحديد، وهي غاية في الرقة والحزن.

المختارات الشعرية

تدخلين كالمستقبل

لن يكونَ أحدٌ في البيت
العتمةُ وحدها،
نهارٌ شتويٌ فحسب،
يتراءى من خلالِ انفراجِ
الستائر غير المُحْكمة

● ● ●

فقط بريقٌ سريعٌ
ترسلُهُ ندفُ الثلج البيضاء الرطبة.
فقط سطوحٌ وثلج
ولا شيءَ غير السطوح والثلج.

● ● ●

ومن جديد ترتسمُ حبّاتُ الندى المتثلجة !
ومن جديد تلفُّني
أحزانُ السنةِ الماضية
وشؤون شتاءٍ آخر !

● ● ●

ومن جديدٍ يَخِزُني، وحتى اللحظة
ذنبي الذي لا أستطيعُ التخلصَ منه !
بينما تضغطُ النافذةُ
برتاجها الصليبي الشكل جوعَ الخشب.

● ● ●

وفجأةً يعتري ستارةَ الباب
ارتعاشٌ غير متوقع،
كما لو أنّ أحداً يقيسُ السكونَ بالخطوات.

ثم تدخلينَ أنتِ .. كالمستقبل!

●●●

تظهرينَ في البابِ
في رداءٍ أبيضَ بسيط
رداءٍ ما، مصنوعٍ تماماً
من قماشٍ يُحاكُ
من نُدف الثلج.

ليلة شتويّة

«القصيدة على الأرجح في رثاء شاعر روسيا الكبير بوشكين»

أغنية حزينة تملأ الأرض
تنتشرُ في الأصقاع كلها
الشمعةُ اشتعلت فوقَ الطاولة،
الشمعةُ اشتعلت.

●●●

وكما تحوّم هوام الليل
فوقَ شعلةٍ مضيئة
طارتْ نُدفُ الثلجِ من الفِناء
واستقّرت على حافةِ النافذة.

شكّلتْ الزوبعةُ الثلجيّة على الزجاج
كؤوساً ونبالاً...
الشمعةُ اشتعلت فوقَ الطاولة،
الشمعةُ اشتعلت.

●●●

على السقفِ المُضاء

ارتسمت الظلال،
أيدي مُتصالبة، سيقانٌ متصالبة
مصائرُ متصالبة
● ● ●
وسقطَ قُفّازانِ على الأرضِ
بكثيرٍ من الجلبة
وسقطَ شمعُ المصباح الذائبُ
دموعاً فوقَ الفستان.
واهتزَّ كل شيءٍ في تلكَ العتمة الثلجيّة،
العتمةُ الشائبة والبيضاء.
الشمعةُ اشتعلت فوقَ الطاولة،
الشمعةُ اشتعلت.
● ● ●
من الزاويةِ هبّت الريحُ على الشمعة
ورفعَ لهبُ الإغواء
جناحين اثنين – كالملاك –
على هيئة صليب.
● ● ●
أغنيةٌ حزينةٌ ملأت شباط
هكذا كان الأمر.
الشمعةُ اشتعلت فوق الطاولة،
الشمعةُ اشتعلت.

رائعةٌ دون شائبة

أن أحبَّ الآخرين — صليبٌ ثقيل
أما أنتِ فرائعة من دون أيّةِ شائبة
إنّ سر روعتك
يعادلُ لغزَ الحياة.

● ● ●

في الربيع يُسْمَعُ حفيفُ الأحلام
وخشخشة الأخبار والحقائق.
أنتِ من عائلةِ تلكَ الأحلام
وجوهركِ، كالهواء، نزيهٌ خالٍ من الطمع

● ● ●

أن تستيقظ بسهولة، وتستعيد الرؤية
قاذفاً من قلبكَ الخصومات الكلاميّة،
وأن تعيش من دون أن تسدَّ طريقك القذارات،
كل ذلك — لا يحتاجُ إلى الكثير من الدهاء.

إلــى آنا أخماتوفا[1]

أظنُّ أنني سأتخيّر مفرداتٍ
تشبهُ طبيعتكِ الأولى
فإن أخطأت لن أهتم
ولن أتراجع عن خطئي.

● ● ●

إنني أسمَعُ كلامَ السقوفِ المبلّلة

(1) آنّا أخماتوفا: شاعرة روسيّة معروفة (1889 – 1966).

أسمَعُ الترانيم الشعريّة المتخافتة للألواح الخشبيّة.
أسمَعُ بلداً ماء، يتضحُ من السطور الأولى
ينمو، ويمنحُ نفسه في كلِّ مقطعٍ.

الربيعُ في كل مكان، ومع ذلك
لا يتاحُ الخروجُ من المدينة
فما زالت الزبونةُ البخيلة قاسية.
العينانِ دامعتانِ من الخياطةِ على ضوء المصباح
يضيءُ الفجرُ، ويظلُّ الظهرُ محنياً.

●●●

تتنفسُ سهوبُ لادوج المستوية
وتُسرِعُ نحو الماء، مُستسلمةً لقوّة السقوط،
ولا فائدةَ تُرتجى من تلكَ النزهات
فالقنواتُ تفوحُ بروائح التراكُمات المتعفّنة

●●●

وفيها يغطُسُ — كحبّات الجوز الفارغة —
الهواء الساخن، الذي يهزّ أجفان
الأغصان، والنجوم، والمصابيح، والعصور
ويهزّ خيّاطة الملاءات التي تُسرِّحُ نظرها عبر الجسر.

●●●

تختلفُ العيونُ من حيث حدّة بصرها
ويتفاوتُ وضوحُ المشهد
لكنَ الخمرةَ الأشد تأثيراً
هي المدى الليلي تحتَ نظراتِ ليلةٍ بيضاء.

●●●

هكذا أرى مظهرك ونظرتك
ولم يوحَ إليَّ ذلك بسبب عَمود الملح
الذي قتلتِ به قبلَ خمسِ سنوات
خوفَ الالتفاتِ إلى القوافي

●●●

ولكن انطلاقاً من كتبك الخمسة الأولى
التي اشتدّت فيها، ونمت بُذور نثركِ الجميل.
إن مظهرك في كل شيء، كشعاعٍ دليل
يجبر الأحداث الغابرة على النبضِ من جديد

هاملت

وخمدتْ المهمهة، فقد ظهرتُ على الخشبة
ورحتُ متكئاً على قائمة الباب
ألتقطُ في رجعِ الصدى البعيد
ما يحدثُ في زمني.

●●●

عتمةُ الليل مُتراكمةٌ عليّ
وآلاف المناظير مصوّبة نحوي
فأرجوكَ يا أبتاه
أن تردَّ كأسك هذهِ عنّي.

●●●

إنني أحترمُ مشيئتكَ العنيدة
وموافقٌ على أداء هذا الدور
لكنّ دراما أخرى تؤدّى الآن
فأطلقني هذهِ المرّة.

●●●

ومعَ ذلك فترتيب المشاهد موضوعٌ مُسْبَقاً
ولا محيَد عن نهاية الدرب.
إنني وحيدٌ، والفرّيسيّونَ يُغرقونَ المكان.
ليس عيشُ الحياة ـ مجرّد عبور حقل.

ليلة بيضاء

تتراءى لي ذكرياتُ زمنٍ بعيد،
بيتٌ على ضفّة النيفا من جهةِ بطرسبورغ.
ابنةُ ملاّكةٍ صغيرةٍ
أصلُها من كورسك، تتلقى دروساً
●●●●
أنتِ — عذبة، والمعجبونَ بكِ كثر
أنا وأنتِ في هذهِ الليلة البيضاء معاً،
نتكئُ إلى حافة النافذة،
وننظرُ من سمائِكِ إلى الأسفل
●●●●
المصابيحُ كأنها فراشات غازية
والفجرُ آذنَ بارتعاشته الأولى
وما أحدّثكِ عنهُ هامساً
شبيهٌ بالسهوب النائمة.
●●●
إننا أسيرا الإخلاص المتهيب
للسرِّ الذي بيننا
مثلما نحنُ أسرى بانوراما بطرسبورغ
المنبسطة خلفَ ضفّة «النيفا» الشاسع.
●●●

هناكَ في البعيد، تحتَ وسنِ
هذهِ الليلة البيضاء الربيعيّة
تملأُ أغنياتُ القُبّرات الصادحة
فضاءَ الغابة.

● ● ●

وتتصاعَدُ الزقزقاتُ المحمومة
ويبعَثُ صُداحُ العصفور المُحلّق
الدهشةَ والنشوةَ
في أعماقِ الأدغال المسحورة.

● ● ●

وفي تلكَ الأمكنة تتسكّعُ الليلةُ البيضاء
حافيةَ القدمينِ على طول السياج
وفي أثرها تندفعُ أصداءُ حديثنا
عابرةً حافةَ النافذة.

● ● ●

وجّراء رَجع حديثنا
الذي يتردّدُ في الحديقة المسيّجةِ بسياجٍ خشبيٍ
ترتدي أغصانُ التفاحِ والكرزِ
أزهاراً بديعةً مائلةً للبياض.
وتسرِعُ الأشجارُ جماعاتٍ
كالأشباح البيضاء، نحو الطريق
كما لو أنّها تودّعُ الليلةَ البيضاءَ
التي شهِدت الكثير.

فـي قافيةٍ واحدة

أيتها المحبوبة[1] ـ الأحاديثُ الحلوةُ
تشتعلُ ولا يبقى منها شيء، كالفحم المحروق
أمّا أنتِ ـ فالمجدُ الأعمق، والأكثر سريّةً في نفسي!
أنتِ معجمٌ مدهشٌ ممتع[2]
والمجدُ ـ رباطُ أرضي
فيا ليتني ولدتُ شخصاً جيّداً
وما دامَ الأمرُ ليسَ كذلك ـ فلأدخل لغتي الشعريةِ
على الأقل، كصاحبِ بيتٍ وليس كمتسكعٍ .

● ● ●

والآن لن ترى في الشُعراء
من يعدلُ بوشكين وليرمنتوف
وهم على اتساع الطرق أمامهم يربطونَ في نظمهم
اسم ليرمنتوف بالصيفِ وبوشكين بالثلجِ والإوز[3]
أمّا أنا فأرغبُ بعد موتنا،
وقد ذبلنا وغادرنا
أن نُنظَمَ في قافيةٍ واحدة
أكثر التصاقاً من القلوب بشرايينها وأوردتها.



(1) هذه القصيدة إحدى القصائد الكثيرة، التي كتبها باسترناك للشاعرة المعروفة مارينا سفيتايفا، وكانت قد ربطتهما علاقة حب نادرة، تذكر بحب جبران ومي زيادة في الأدب العربي، فقد استمرت طويلاً ولم يتسنّ لهما اللقاء.

(2) كانت مارينا سفيتايفا واحدةً من أهم الشعراء والشاعرات الذين استخدموا اللغة الروسية بشكلٍ خاص تماماً، وبحرية، واستطاعت أن تخلقَ معجمها اللغوي الذي ميّزها من غيرها، ولعلَ الشاعر هنا يشيرُ إلى ذلك.

(3) يقصدُ أنهمّ يقولون كلاماً فارغاً، ويربطونَ اسمي هذين الشاعرين بأي كلامٍ لمنحهِ أهميّة.

وأن نصمَّ أسماعَ الكثيرين، ممن يجهلونَ حقيقتنا،
بإبداعنا، في حالتنا تلك من التمازجِ والاندغام
وسنتابعُ كما كنّا، نشربُ ونتلذّذ
وتأخذُ الأعشابُ فوق قبرنا نُسْغَهَا من شفاهنا[1]

ريـــح

لقد انتهيتُ، وأنتِ ما تزالينَ حيّة.
والريحُ التي تئنُ وتبكي،
تهزُّ الغابةَ والمزرعة.
لا تهزُّ هذه الصنوبرةَ أو تلك منفردةً

●●●

بل الأشجار جميعاً
في المدى المُترامي
كأنّها سفنٌ شراعيّة
فوقَ مياهِ الخليج الهادئة.

●●●

وما ذلك بفعل الجرأة
أو بسبب الغيظ العشوائي
بل لكي تجدَ لكِ في كآبتك
الكلمات المُلائمة لأغنيةِ مهد.

(1) من يعد إلى النص بالروسيّة سيلاحظ أنني عبأتُ الكثير من الفراغات فيه، لأنه من أصعب نـصوص باسترناك، رغبةً مني في وصولِه مفهوماً إلى القارئ العربي.

1953

(..................)

ليسَ أمراً حسناً أن تكونَ شهيراً،
وليسَ ذلكَ ما يرفعكَ إلى الأعلى.
وما من ضرورةٍ لملءِ الأرشيف،
والارتجافِ فوقَ المخطوطات.

●●●

إنّ سرَّ الإبداع — هو البذل الذاتي
وليسَ الضجيج، وليسَ النجاح.
فمنَ العار أن تكونَ علماً
على شفاه الناس، حين أنت لا تعني شيئاً

●●●

ينبغي أن تعيشَ دون ادعاء
أن تعيشَ بصورةٍ تجذبُ إليكَ في النهاية
حُبّ الدنيا، فتسمع
نداء المستقبل.

●●●

ولا بُدّ لك أن تتركَ فراغاتٍ ما
في مصيركَ، ولكن ليسَ في أوراقك،
محدِّداً أماكنَ وفصولَ حياتك كاملةً
في الحقول الرحبة.

●●●

واقذف نفسك في المجهول
وهناك لتختفِ خطواتك
كما تختفي الأماكن في الضباب

فلا يُرى فيها أي شيءٍ !

● ● ●

وسيسيرُ الآخرونَ في دربكَ
خطوةً، خطوةً، متبعينَ أثركَ الحي.
لكن عليكَ أنتَ نفسك
أن تتعاملَ مع النصر والهزيمةِ على حدٍ سواء.

● ● ●

ولا تهربْ من نفسكَ
أبداً، قيدَ أنمُلة
بل كن حيّاً... وحيّاً فقط
حيّاً حتى النهاية

1956

خــــريف

لقد سمحتُ أن يتفرّقَ أهل بيتي
كل أولئكَ القريبينَ مني أمسوا
منذ زمنٍ بعيد في الشتات
والوحدةُ الأبديّة
تملأُ القلبَ والطبيعة.

● ● ●

وها أنذا معكِ في هذا الكوخ،
في غابةٍ قفرٍ، لا ناسَ فيها.
والممراتُ والدروبُ – كما في الأغنية –
أوشكت الأدغال تغطّيها.

● ● ●

الآن ترنو إلينا وحيدين وبإشفاق
جذوعُ الأشجار التي تشكّل جدران الكوخ

ونحنُ لا نعدُ بتجاوز هذه الحواجز الخشبيّة
بل سنموتُ معاً علانية.

● ● ●

نجلسُ الساعةَ الواحدة، أنا مع الكتاب
وأنتِ منكبّةٌ على التطريز، حتى الثالثة.
وعندَ الفجرِ لا نميّزُ
كيفَ توقّفنا عن تبادلِ القُبلات.
أيّتها الأوراق، يامن مازلتِ باهرةً ولا مبالية
خشخشي وتساقطي
واحملي فنجانَ مرارةِ البارحة
إلى كآبةِ اليوم.

● ● ●

ويا أيها التعلّقُ، أيها الهوى، أيتها الروعة
انتثروا في صخبِ أيلول !
وضيعوا جميعاً في حفيفِ الخريف !
تجمّدوا أو تكسّروا.

● ● ●

وأنتِ أيضاً تقذفينَ عنكِ ملابسكِ،
كما يقذفُ الحرجُ أوراقه
عندما تسقطينَ في طوقِ عناقي
مرتديةً مئزركِ ذا الحواف الحريريّة المطرّزة !

● ● ●

أنتِ ـ ثمرةٌ وعطاءُ خطوةٍ قاتلة،
عندما المعيشةُ مرضٌ مُغثٍ
وجذر الجمال ـ بسالة وشجاعة
وهذا ما يشدُّ واحدنا إلى الآخر.

لقـــاء

يغطّي الثلجُ الطرقَ
يملأُ حوافَ السطوح
أهمُّ بالخروجِ لأمرّنَ قدمي،
فإذا بكِ تقفينَ خلفَ الباب.

●●●

وحيدةً في معطفٍ خريفي
دون قبّعة، دون جزمةٍ واقية
تغالبينَ انفعالك
وتمضغينَ الثلجَ الرطب.

●●●

تغيبُ الأشجارُ والسورُ الخشبيُّ
في البعيد داخلَ الضباب
وتقفينَ وحيدةً عند الزاوية
تحت الثلج المتساقط.

●●●

الماءُ ينسابُ من شالك
على طرَفِ كمّيكِ حتى الحواف
وقطراتُ الندى
تلتمعُ في شَعركِ
فتضيءُ خصلاتُهُ
الشقراء، وجهَكِ
وشالكِ وقامتكِ
وحتى معطفكِ!

●●●

الثلجُ رطبٌ على أهدابكِ
وفي عينيكِ كآبة
إن هيئتكِ كلها
مصوغةٌ من مادةٍ واحدة!
لكأنهم حفروكِ
على شكلِ أخدودٍ في قلبي
بسكينٍ حديديةٍ
مغموسةٍ بالكحل.

● ● ●

فسكنتْ فيهِ بسلام،
وإلى الأبد تلك الملامح
وبسبب ذلك ما عادتْ
قسوة الحياة تضرّني في شيء
وبسبب ذلك زاغت
هذهِ الليلةُ في الثلج
وما استطعتُ أن
أرفعَ الحدود فيما بيننا

● ● ●

لكنْ من نحنُ ومِن أين أتينا
عندما لم يبقَ من كل تلكَ السنوات
إلا التقوّلات،
وعندما نذهب من هذهِ الحياة؟!

الجدليّة (1)

ما أن يحلّ الظلام، حتى يهبط شيطاني كالعادة
كجزاءٍ لي على ماضيَّ
وتتواردُ ذكرياتُ خلاعتي،
لتمتصّ مني دماء القلب،
عندما كُنتُ — أنا عبدةُ رغبات الرجال —
حمقاءَ مريضةً في روحي
وكانَ الشارعُ مأواي.

لم تبقَ إلا دقائق قليلة،
وستحلُّ سكينةُ القبور،
ولكن قبل أن تمضي تلكَ الدقائق
سأبسطُ قدّامكَ حياتي حتى النهاية
وأحطمها أمامكَ كآنيةٍ فخاريّة

●●●

آهِ أين كان لي الآن أن أكون
يا معلمي ومخلصي
لو لم تنتظرني الأبديّةُ للبالِ
قُربَ الطاولة
كضيفٍ جديد معجبٍ بي
وقَعَ بين خيوط شباكي.

●●●

لكن اشرح لي، ماذا يعني العار؟
ما الموت؟ ما الجحيم ونيرانُهُ الكبريتيّة؟
عندما وعلى مرأى من الجميع
كبرتُ معكَ كاملودٍ من شجرة،

في كآبتي اللا نهائية

●●●

لعلّي عندما كنت أنحني
ذاهلةً على قدميك يا يسوع
كنتُ أتعلّم كيفَ أضمُّ صليبك ذا الحواف الأربع
وعندما كنت أرتمي على جسدك، دون غايةٍ
كنتُ أتعلمُ تجهيزكَ للدفن!

(2)

الناسُ ينظّفونَ بيوتهم قبل العيد
وأنا بعيداً عن ذلك
أغسلُ بحنو
قدميكَ الطاهرتين.

●●●

أبحثُ عن حذائِكَ فلا أجدُه.
الدموع تحجبُ عن عينيَ الرؤية.
لكان غشاوةٌ تغطيهما
وخصلات شعري تسقطُ على وجهي.

●●●

لقد لففتُ قدميكَ بطرف ثوبي،
وبللتهُما بدموعي يا يسوع
وربطتهما إلى عنقي بخيط قِلادتي
وواريتهما بشعري، كما لو كان ثوباً

●●●

إنني أرى المستقبلَ بكل تفاصيله،
كأنكَ ثبّته

لقد أصبحتُ الآن قادرةً على التنبؤ
كأسمى وأوضح ما تستطيعهُ رسولةٌ إلهيّة.

● ● ●

غداً ستسقطُ الحُجبُ في الهيكل
ونحنُ الذين حولك سننتحي جانباً.
وستهتزُّ الأرض تحت أقدامنا
رُبّما حُزناً لأجلي.

● ● ●

ستنتظمُ صفوفُ الحرس،
وينطلقُ الخيّالةُ في دورياتهم.
وكما لو في دوّامةِ الإعصار،
سيخفقُ هذا الصليب فوق رؤوسنا
رانياً نحو السماء.

● ● ●

وأرتمي على الأرض عند قدمي المصلوب.
وأعضُّ على شفتيّ أشعر أنني ميّتة،
بينما ذراعاكَ مفتوحان في أعلى الصليب
أكثر مما يستدعي العناق.

● ● ●

لأجل من على هذه الأرض كل هذه الرحابة
كل هذا الحزن، كل تلك القوّة ؟
وهل هناك كل تلك الأرواح والحيوات ؟
كل أولئكَ السكانِ، الأنهار والأحراج ؟ ■

قصائد مختارة

تشارلز سيميك

ت: أحمد م. أحمد

من كتاب الآلهة والشياطين

1990

المصنع

قد اختفت الآلات، وكذلك أولئك الذين أداروها.
وليس هناك سوى كرسي ذي مسندٍ مرتفع انتصب مثل عرش
في فضاء المكان الفسيح.
كنتُ مستلقياً على الأرضية لعلّني أحظى بقليل من الراحة
بعد ليل طويلٍ حفلَ بقليل النّوم وكثير التفكير.

ثمة قفصُ طيرٍ فارغ يتدلّى من أنبوب البخار.
وفي داخله تركتُ تفاحةً وسكين تقشير صغيرة
كنت قد ألقيت الجرائد في كل مكان حولي على الأرضيّة
لكي أتمكن من القفز لدى أدنى حفيف.
كان كصرير القلمِ،
ما يكتبه سكوتُ الليلِ في دفتر يوميّاته.
كنتُ مصيباً برأيي
بالجرذان التي قامت بزيارتي.
إذ انتصبتْ على قدمين
كأنها توشك على التماسِ لبقٍ،
يحمل أهمية قصوى.
أشياء أخرى غريبة وقعت هنا
كحين ارتقت امرأةٌ عاريةٌ الكرسيَّ
لتصلَ التفاحة في القفص.
كنتُ مستلقياً على الأرضية أرقبها تقف على رؤوس أصابع قدميها،
ويدها ترفُّ داخل القفص مثل طائر.
وفي أيّام أخرى، اختلست الشمس نظرةً عبر مصراعيّ النافذة المغبرين
لترى كم كان الوقت. لكن لم يكن هناك ساعة،
ثمة فقط السكين في القفص، تتلألأ مثل مرآة،
والكرسيُّ في الرّكن القصيّ
حيث جلس أحدهم ذات يوم بمواجهة حائط الآجرّ.

الغرفة البيضاء

الواضح عصيٌّ
على البرهان. والكثيرون يفضلون
الخبيئ. وأنا منهم.
أصغيتُ إلى الأشجار.
لديها سرٌّ
أوشكت أن
تذيعَه لي،
ثم أحجمتْ.
حلّ الصيّف. وكل شجرةٍ
في شارعي كانت لها
شهرزادها. ولياليَّ
كانت جزءاً من
قصّها الغرائبيّ. كنا نلجُ
البيوتَ المظلمة،
المزيد والمزيد من البيوت المظلمة
الصامتة والمهجورة.
أحدٌ ما بعينيه المطبقتين
هناك في الطوابق العليا.
جعلني الاستغراق فيه، والعجب
(بمنأى) عن النوم.
الحقيقة صارخة وباردة،
قالت المرأة
التي ارتدت الأبيض دائماً.
ولم تغادر غرفته إلا قليلاً.
أشارت الشمس إلى واحد أو اثنين
من الأشياء التي نجتْ

مما لم يمسّها الليل الطويل،
تلك هي الأشياء الأكثر بساطةً،
العصيّة في وضوحها.
لم يبدر منها أدنى ضجيج.
كان يوماً من النوع الذي يصفه الناسُ بأنه «كامل».
أتنكّرت الآلهة
كدبابيس شعرٍ سوداء؟ مرآة يد؟
مشط ذي سنٍّ مفقودة؟
لا! لم يكن الأمر كذلك.
إنها الأشياء كما هي،
سكونٌ خادعٌ كامد
في سطوع ذلك الضوء،
بينما الأشجار تترقبُ الليل.

من «فندق الأرق»

1992

الضالّ

مطرُ صباحٍ عاتم
يعدُ بالهطول
على سجنٍ وباحة مدرسة،
ويهطل في الوقت نفسه
على أمي وكلبها العجوز.
كم وئيدة جرجرة خطا أبي الآن
في حذاء الأحد.
الكلبُ إلى جوار أمي

يجفلُ لدى كلِّ خطوةٍ
كأنه يحاول أن يبقى يقظاً
أنا في ركن آخر أنتظر
برأسي الحليقة ودماغي يحجلُ مثل دُوريٍّ
في المطر.
لطالما أرقبها والقلق يعتريني تجاهها.
فكلّ شيء شعيرةٌ سحريّة،
سينما يلفّها الغموض،
كالطريقة التي تظهر فيها بعد ساعات من خلال النافذة
لكي تضع الصحن الفارغ
والملعقة على المائدة،
ثم تغادر
بذلك قد ينقضي النهار،
وقد يهبط الليل
على الصحن الفارغ،
والغرفة الفارغة، والبيت الفارغ،
ولا يزال المطر
ينقر أمام الباب الخارجيّ.

النمر

إلى ذكرى جورج أوبن

ذلك الشتاء، في سان فرانسيسكو،
كان ثمة متجر صغير كئيب
مليء بتماثيل بوذا ناعسة.
تلك الظهيرة دخلتُ،
ولم يخرج أحدٌ ليرحّب بي.
وقفتُ بين الحكماء
كما لو كنتُ أحاول قراءة أفكارهم.
أحدهم كان ضخماً ومصنوعاً من الحجر.
والقليل منهم كانوا بحجم رأس ولد
تعلوهم بقعٌ بلون خثرات الدم الجاف.
وكان العديد منهم بحجوم الفئران،
قد بدوا وكأنهم في حالة إصغاء.
«رياح آذار، الرياح السوداء،
الرياح الرملية»، كتب الشاعر الميت.
كان شارعه مقفراً عند الغروب
إلا من ظلي المتطاول
ينفتح أمامي كمقصٍّ.
هناك كان بيته حيث رويتُ قصّةَ
الجندي الروسي،
ذي الملامح الصينية.
وقد رقد مضرجاً في فراش أبي،
أحضرت له ماءً وثقاباً.
فأعطاني مقابل ذلك نمراً صغيراً
من العاج، فغر فاهُ من الغضب،

لكن لم تبق ثمة خطوط على جلده.
هناك تلك الليلة حين لونتُ
عينيه بالأسود، ولسانه بالأحمر.
وقد أمسكت أمي المصباح لتضيء لي،
يعتريها القلق من نوع الطالع
الذي قد يأتينا به هذا الوحش.
وبين يدي هرَّ النمر بوهنٍ
كلما اختلينا في الظلام،
لكنني عندما ألصقتُ أذني بباب الشاعر
في تلك الظهيرة، لم أسمع أي شيء.
«رياح آذار، الرياح السوداء،
الرياح الرملية»، كتب ذات مرة.

نزهة مسائية

قد اتخذت هيئة المصغي
إلى أفكاري، أيتها الأشجار،
في انحنائك على الدرب
الذي تمشيت عليه ذات مساء صيفي متأخر
حين كلُ واحدة منك سلمٌ شاهق
متئداً ينزله الليلُ.
أوراقك العالية تشبه شفتي أمي
في تهدجهما السرمدي، لا أحد يدري،
ربما لنذرٍ من ريح،
يشبه وقع أصواتٍ،
أو فمٍ مليءٍ بضحكٍ مكتوم،
فمٌ هائلٌ مظلمٌ يسعنا جميعاً
وقد كمَّ بيدٍ على حين غرّة.

كل شيء ساكن. وضوءُ
مساء آخر تتدانى تباشيره،
مساء غابر من فساتين الحرير،
والأقدام الحافية، والشعر الحر المنسدل.
أيها القلب الجذلُ، ما هذه الخطا الثقيلة التي تخطوها
متعقباً آثارها في الظلال.
السماء في نهاية الدرب صافية وزرقاء.
وطيور الليل كأولادٍ
لن يأتوا وقتَ العشاء.
أولاد مفقودون في الغابات الآخذة في الظلمة.

استعراض ريفيّ

إلى هايدن كاروث

إذا لم تكن قد رأيت الكلب ذا الأرجل الستّ،
فلا يهم.
قد رأيناه وهو غالباً ما يبسطُ جرمه في الركن.
أما فيما يتعلّق بالأرجل الإضافية،
فسرعان ما يألفها المرء
ويفكّر بأشياء أخرى،
مثل، الليلة أكثر برودة وظلاماً
من أن تخرجَ فيها لمشاهدة الاستعراض.
بعدها ألقى المربّي عوداً
ليذهب الكلبُ في إثره
بأربع أرجل، والأخريان تصطفقان خلفه،
ما جعل فتاةً تزعق من شدّة الضحك.
كانت ثملة وكذلك كان الرجل

الذي لم يتوقف عن تقبيل عنقها.
التقط الكلبُ العودَ والتفتَ صوبنا.
وهذا كان كلّ الاستعراض.

من «زفاف في الجحيم»

1994

ساعات الموتى الجدارية

ذات ليلة قصدْتُ أن أؤنس وحشةَ الساعة.
كان لها تكّة عالية عند منتصف الليل
كما لو أنها خائفة على غير عادتها.
إنها مثل الصفير حين المرور بمقبرة،
فسُرّتُ.
على أية حال، قلتُ لها إني قد فهمتُ.
في الماضي كان هناك ساعة مثل تلك
في كل مطبخ في أميركا،
لكن الآن فإن نوافذ المصنع كلها مكسورة.
والرجال المسنّون في الوردية الليلية هم الآن في قارب شارون.
واليومَ الذي توقفت فيه، خاطبتُ الساعة،
فإنّ المسننات الصغيرة التي ادّخروها
قد جرت بعيداً
إلى مواضع حيث يصعب العثور عليها.
مجرد التفكير فيها، أنساني أن أحلَّ توقيت الساعة.
فأفقنا في الظلام.
كم المدينة هادئة، قلتُ.
كساعات الموتى، أجابتْ زوجتي.

.. يا جدتي المعلقة على الجدار،
سمعتُ ثلوج طفولتك
توشك أن تتساقط.

إمبراطوريات

بشرتْ جدتي بنهايةِ
إمبراطورياتكم، أيها المغفلون!
كانت تكوي. والمذياع مفتوح.
والأرضُ مادت تحت أقدامنا.
واحدٌ من أبطالك يلقي خطاباً.
«وحش»، صاحتْ فيه.
كان هناك هتافاتٌ وبنادق تحيّي الوحش.
«يمكنني أن أقتله بيديّ العاريتين هاتين»،
أعلنتْ لي.
لم تكن ثمة حاجة لذلك. كان الجميع
في طريقهم إلى الجحيم بين لحظة وأخرى.
«لا تثرثر في هذا الموضوع لأيٍّ كان»
حذرتني.
وشدّتني من أذني لتتأكد أنني قد فهمتُ.

من: «أن تخرج القطة السوداء»

1996

مرايا الساعة الرابعة فجراً

عليك أن تأتيها شزراً
في الغرف التي تغللتْ بالظلّ،
اختلس نظرةً إلى خوائها
ولا تتحْ لها
أن تلمحك بالمقابل.
يكمن السرّ،
في أنه حتى الأسرّة الخالية عبءٌ عليها،
محضُ ادعاء.
إنما تؤكدُ ديمومةَ
رفقتها بالجدار الخالي،
رفقتها للزمن والأبديّة
والتي، أستميحكَ العذر،
لا تطرح صورةً
بينما تتملّى ذواتها في المرآة،
في حين تنتحي أنتَ جانباً
تسحبُ منديلاً
بطريقة المختلسِ لكي تمسحَ حاجبَك.

عنوان بعلامات تعجب

اتهمتُ التاريخ بالشرَهِ،
متعة فقد الشهية!
أيها التاريخ، المتوحش والباطني،

لقد التهمت روسيا كما لو كانتْ
قدراً من فاصولياء بيضاء مطبوخة
بالسجق، وضلعِ مدخنٍ وعرقوب خنزير!
أيتها السعادة، التي تطفح كل ثانية شحٍّ
من ثوانيها بالأبدية!
وقد تمددت فوق صحن كَسْتَرِ الفانيللا
دون أن يلمس أبداً!
كانت السماوات الساكتة تغلي غضباً!
ما جعل سماء المغيب الصافية
تعكسُ أسنانها وتتجشأ من حينٍ إلى حين،
حتى انزلقت صورة عرسنا من على الحائط
المطبخ قد أُغْلِقَ، أعلن النَدلُ!
لا مزيد من قواقع الكروم بزبدة الثوم!
لا مزيد من كرش الثور المقلية بالبصل!
دموعُ السعادة هي كلّ ما بقي لدينا!

من «لعبة العيدان»

1999

للروح عرائس عدة

في الهند كنتُ مأخوذاً حتى العمق
بذبابةٍ في معبد
الذي منحني الشعور الأكيد
بأنه يحتمل، بمعنى كلمة يحتمل،
أننا قد التقينا من قبل.
هل كان ذلك في مكسيكوسيتي؟
وأنا أرتقي الساقين المصفرتين، الملطختين بالدم

للمسيح المصلوب
بينما تزداد عيناه اتساعاً على اتساع.
«ليجلسنّك الربُّ في العرش الأعلى لمملكته اللامرئية»،
خاطبني شحاذٌ أعمى بالإنكليزية.
قد أدرك الذي رأيتُ.
في الصّالة التي أطلق فيها بانشوفيلا
نيران مسدسه باتجاه السقف،
على المؤخرة المكشوفة للحورية العارية
التي تخرج من البحيرة في الرّسم الزيتيّ،
لكي تدبَّ الآن بلا وجل
في إحدى فتحتيْ أنف بوذا،
الذي اكتستْ ابتسامته بمزيد من الإبهام،
ومزيدٍ من حولِ العينين.

من: «نزهة ليلية»

2001

الأسرّة الفوضويّة

تأنسُ إلى الغرفِ الظليلة،
ورقِ الجدران الذي تقشّر،
الصدوعِ في السقف،
والذبابِ على الوسادة.
إذا خاتلتكَ غوايةُ أن تستلقي عليها،
فلا تندهش،
ولا تلقِ بالاً إلى الأغطية الوسخة،
وقشورِ النوابض الصدئة
بينما تحاول أن تمددَ أوصالك.

فالغرفة كدار سينما تظلم بالتدريج
حيث
يتمّ عرض فيلم أبيض وأسود يملأ النمشُ شاشته.
بضبابية الأجساد العارية
في لحظة تراخٍ لذيذ
تليْ ممارسة الحُبّ،
حين يحدثُ
وتمتلئ أحطُّ القلوب بيقينٍ
أنَّ السّعادةَ لها ديمومةُ الأبد.

من: «صوت الساعة الثالثة صباحاً»

2003

أواخر أيلول

شاحنة البريد تنحدر باتجاه الساحل
تحمل رسالة واحدة
في نهاية الرصيف الممتد في البحر
يرفع النورسُ الملولُ ساقَه بين الفينة والأخرى
ثم ينسى أن ينزلها.
وثمة نذيرٌ في المدى
بمأسٍ وشيكة الوقوع.
خُيّلَ إليك في الليلة الفائتة أنك سمعتَ التلفاز
في المنزل المجاور،
كنتَ على يقين أن
رعباً جديداً كانوا يبثّون تحقيقاً حوله،
لذلك خرجتَ للتأكّد.
حافياً، لا ترتدي إلا سروالاً قصيراً.

وما كان هناك سوى البحر وقد بدا الإرهاقُ عليه
بعدَ حيواتٍ لا تُحصى
من ادِّعاء الاندفاعِ باتّجاه مكانٍ ما
ثم لا يصلُ أيَّ مكان.
هذا الصباح، الذي أوحى بأنه صباح أحد.
أدّت السّماءُ دورَها
إذ لم تطرح الظلَّ على امتداد ممشى الشاطئ الخشبيّ
ولا على نسق الأكواخ المهجورة،
وفي وسطها كنيسة صغيرة
بدزّينةِ شواهد قبورٍ رمادية متراصّة
كأنها، بدورها، أصابها الرُّعاش.

من: «حاشيتي الكتيمة»

2005

إلى الأحلام

لا أزالُ أقيمُ في كل عناويني القديمة،
ونظارتاي السوداوان على عيني حتى وأنا في الداخل،
وطيَّ الكتمان أتشارك فراشي
مع الأخيلة، قاصداً المطبخ
بعد منتصف الليل لأتفقّد الحنفية.
أنا متأخّرٌ عن المدرسة، وحين أصلُها
لن يبدو أن أحداً سيعرفني.
أقعدُ منبوذاً، معزولاً ومخذولاً.
هذه الدكاكين الصغيرة لا تفتحُ إلا منتصفَ الليل
حيث أبتاعُ مالا يثيرُ فضول أحد،
ودورُ السينما بأبوابها الخلفيّة في الأحياء الرّديئة
لا تزال تعرضُ أفلاماً مغبشةً تصورُ حياتي.

هل البطلُ دائماً مفعمٌ بأملٍ مُغالى فيه
ليفقده بأكمله في النهاية؟ ـ مهما كان نوعه ـ
ثم يخرجُ إلى الصقيع، ناكراً الضّوء
منتظراً، مطبقَ الشفتين، عند بوابة الخروج.

في وصف شيءٍ ضائع

لم يكن له اسمٌ أبداً،
ولا أتذكر كيف عثرتُ عليه.
حملتُه في جيبي
كزرٍّ ضائع
لكنه لم يكن زراً.
أفلام الرعب،
مقاهي الليل،
ردهات البارات المعتمة
وصالات البلياردو،
على جانبي الشوارع الزلقة بسبب المطر،
ولّدَتْ وجوداً طفيفاً، بلا معالم
كطيفٍ في حلم،
أو ملاكٍ على دبّوس،
ثم تلاشتْ.
ومضت السنوات بنسقٍ
محطاتها التي بلا اسم،
إلى أن أسرَّ لي أحدهم هذا كل شيء!
وبسذاجتي التي كنتُ عليها،
لذتُ بالرصيف الخاوي
ولم تكن ثمة مدينة على مدّ النّظر. ■

قصائد جديدة للشاعر الأرمني
زاريه خِراخُوني

ت: مهران ميناسيان(*)



الشاعر زاريه خِراخُوني

من مواليد العام 1926 في استانبول. اسمه الحقيقي أرتو جونبوشيان.
أنهى تعليمه الأساسي في العام 1945، وتابع دراسته في كلية الحقوق أولاً، ومن ثمَّ تخرَّج في قسم الفلسفة في كلية الآداب في جامعة استانبول.
له العديد من المقالات والدراسات الأدبية والنقدية في الصحافة الأرمنيَّة. عمل في مجال الترجمة أيضاً، وترجم الكثير عن الأدب الفرنسي المعاصر.
عمل فترة في مجال التعليم، وعمل في تحرير المجلات الأدبيَّة وشجَّع العديد من الشعراء الشباب في خطواتهم الأولى.

(*) مترجم عن الأرمينية وإليها. له ثلاثة كتب مترجمة، وكتاب في مجال تحقيق المخطوطات (بالاشتراك)، إضافة إلى العديد من الدراسات التاريخية.

حصد العديد من الجوائز الأدبية، وتُرجمت أعماله إلى عددٍ من اللغات، ولُحِّن بعضها وحوِّل إلى أغان.

من دواوينه الكثيرة نّذكر:

«قطرات حجريّة»، استانبول، 1964.

«حديقة الأنوار»، بيروت، 1968.

«ظلٌ وصدى»، باريس، 1973.

«أنا والآخرون»، يريفان، 1982.

«حجارة أرمينية»، إتشميادزين (أرمينية) وبيروت، 1997.

«كالأزهار»، استانبول، 2000.

له أعمال مسرحية وبعض الأعمال النثريّة أيضاً.

تسيطر الروح الفلسفية على قصائد خراخوني، وهو الذي يصوِّر عالم اليوم وهموم الإنسان المعاصر: مشاكل السلام العالمي، التطور العلمي، التآخي بين الناس والشعوب، الأخطار التي تهدِّد البشرية إلى آخرها.



ثمَّ

لنكن كالجموع - ونفعل كل شيء
لنصفّق مثلهم - لنطعن بأرجلنا معهم هذا أو ذاك
ولنلقِ المحاضرات ونتوسَّط من أجلهم جميعاً،
ولنرفع أصابعنا ونوجِّه الأسئلة بحضور الآخرين
ولا نفهم منهم إلا الضجيج،
ومن ثمَّ نجلس ونتأمَّل وحيدين.

لنفتح قلوبنا للجميع
ونوزِّع أنفسنا للآخرين كالخبز قطعة قطعة
لنتقاسم آلام الآخرين - ونسرد لهم همومنا
ونعرِّض أنفسنا للسعات الابتسامات المهينة لهذا أو ذاك
ومن ثمَّ نتألَّم ونتحمَّل كل ذلك وحيدين.

لنفتح أحضاننا للحشود
ونلقِ بأنفسنا في أحضان الجماهير بسرور من يلقي بنفسه في البحر
لنسر ونصرخ معهم - لنحسَّ بأنفسنا أقوياء مثلهم - ونتملَّق أمامهم ونرتجف
وبالكاد نخلِّص أنفسنا من خطر الانسحاق
ومن ثمَّ ننزوي ونبقى وحيدين.

لنمدَّ أيادينا إلى العالم،
لنتآخَ مع الغريب، مع الآتي والعابر
لنفتح أبوابنا للقريب والغريب كما تُفتح المائدة والروح،
لنحبَّ ونمنح بإسراف
في حين نرى بأن الكل يريدون المجيء إلينا ليحكموا علينا.
وحينئذٍ نحزن ونبكي وحيدين.

ومن ثمَّ..
ومن ثمَّ نتوجَّه إلى الجميع
ونصلّي
وحيدين.
●●●

غالباً ما أتمنى

وأحياناً أتمنى
أن يقع المستحيل
وتُلغى القوانين
وتنقلب الحسابات
ويساوي ضرب الواحد بواحد أحد عشر
وأن يبتلع الصغير كباراً عدّة
وأن تزن ريشة القلم أكثر من الرشّاش الأسود،
وتسبح الحجرة في الهواء كالبالون
عوض أن تسقط إلى الأسفل،
ويزحف النسر الدموي
ويطير الأرنب بدلال
ويُزَجُّ الطفيلي في السجن
ويُعطى وسام استحقاق لمن يقول الحق
ولا مانع في أن يسير قطارنا إلى الوراء
عوضاً عن سيره إلى الأمام،
وأتمنّى كذلك أن تعلن الخطوط الحديدية العصيان على قانون الخطين المتوازيين
فيسير أحدهما إلى اليمين أما الآخر فإلى اليسار،
ومن ثمَّ إلى الأعلى وإلى الأسفل،
ويتقاطعان بخيانة

وهما يسخران من جميع التعاريف الهندسية،
وذلك بمدِّ ألسنتهما إلى الخارج،
وأن يقوم الجسر الذي يحملنا على ظهره
بفتح رجليه فجأة
وكمقلاع يقذف القطار إلى الأعلى
وهو الذي سئم من نفسه، هو الذي يشبه الشّاب
وبذلك ننطلق إلى الأعلى، ونتحوَّل إلى سفينة فضاء عملاقة
في حين تهبط الصواريخ المتجبِّرة إلى الأسفل،
وتخدم الناس كحافلة أو قاطرة عادية.
ألم يكن النظام قد تغيَّر
وأُلغيت القوانين
وانقلبت الأدوار... ؟!!

● ● ●

واحد من الألف

واحد للألف،
وأربعة ملايين... لأربعة مليارات،
إنَّها... نسبة تافهة
إنَّه استثناء عادي
وخطأ طبيعي
ضمن الأعمال العديدة لعالمنا هذا
وخلال السير العادي لهذه الأعمال

ألف انتصار وانتصار، ألف هزيمة وهزيمة،
مجد وفخر، سقوط، مذابح وأسرُ،
تاريخ مكتوب كل سطر منه
بالدم المقدَّس والدمع المتلألئ بالنور

وفي النهاية،
على كل حال...
إنه وجود لا قيمة له

كم من الألفيات عشناها
ببراهين الأحجار والأحرف فقط
عشنا سبعة وعشرين قرناً من السنين
مصير صعب، إرادة في الحياة وصراع بقوى غير متوازنة
تضحيات بلا حدود وعذاب بلا جدوى
عداء وكراهية لا رجوع عنهما
وفي النهاية
سؤال بسيط يطرح نفسه - إلى أين وصلنا ؟
هل نحن موجودون - وما هو عددنا إن كنا موجودين ؟
نحن الواحد من الألف،
نحن الواحد من الألف فقط،

تماماً
مثل نترون الذرة،
مثل العبقري النادر،
مثل الماس عزيز الوجود،
ومثل السمِّ الذي يُحقن كدواء
وكتلك المادة التي يوضع القليل منها
كي تلصق آلاف المواد والمعادن ببعضها بعضاً.
إننا نشبه تلك المادة تماماً.
نحن هو المنجم السحري والضروري الذي
يضاف إلى النار المتأجِّجة للكون
بنسبة الواحد إلى الألف.
نحن هو...
نحن هو من يهب الطعم والرائحة الخاصتين

للمائدة الكبيرة للمأكولات والتي هي العالم،
هو العالم بأفراحه وأتراحه،
نحن هو الذي لا يكون أبداً لقمة للآخرين،
ولا يكون ضحية هذا أو ذاك
ويبقى قوياً - طرياً.
نحن هو ورق الغار الذي
تم اختياره من بين ألف ورقة،
وإستُعمل مرة واحدة من بين ألف استعمال،
نحن هو... ورق الغار.

●●●

الذئب والجدي

بحركات غير مهذَّبة وخاصة بدولة كبيرة - عظيمة دخلت النادي النووي
يقول الذئب للجدي الذي تدلّى عنقه إلى الأسفل كدول نامية
يشرب الماء بغزارة من نبع مليء بالجراثيم المعوية والكبريت،

- أخي الجدي، ماذا تفعل هناك ؟ أظنك لا تعلم
بأنّه وحسب رغبتنا قد عُقد اجتماع كبير في استوكهلم
حيث تقرَّر فيه اتخاذ التدابير الصارمة والجذرية
ضد تلوث البيئة هذا العدو الأكبر والوحيد الذي يهدِّد البشرية،
وها أنت الآن تلوِّث مياهي النقية التي ســأملأ بها السدود الشبيهة بالصناديق الكلسية الضخمة،
إنّك تلوِّث مياهي التي ستدير طواحيني المنوَّعة ومراكزي الكهربائية - النووية العديدة،
وبذلك تلوِّث مياهي النقية وبيئتي الغالية، أيُّها الغبي،
يا ليتك لم تكن نامياً وجاهلاً...
والآن كيف لي أن لا آكلك

وأن لا أحتلّك من الداخل بالتسلُّل إليك رويداً رويداً،
وكيف لي أن لا أحشو العشب في جلدك مع المحافظة على شكلك اللطيف
وذلك كعضو للدول غير المتحدة،
وأنا آخذ في اعتباري صعوبات الهضم العالمي ومشاكله الكثيرة
وكل هذا من أجل العدالة فقط، من أجل السلام العالمي
ومستقبل البشرية...

يثغو الجدي، وهو المصاب بالسلّ من الدرجة الثالثة اقتصادياً.

- أخي الذئب، أهلاً بك، أسرع، أسرع والتهمني، وإلا... فإني سأموت.
سأكون آمناً مطمئناً في بطنك وأنت الذي ستكون غير مرتاح بالتأكيد،
وأظن أنّني أستحق كل هذا... ولكن لي عندك رجاء ألا تلمس جلدي
ومن الطبيعي أنّ علينا أن ننقذ المظاهر... ومن ثم لن يُعرف أبداً بأي شيء أنقذناها
وبأي شيء ستملؤه أنت في يوم من الأيام بالتبن أم بالذهب...؟

●●●

الشطرنج

لعبة العالم

الآن، نحن أيضاً
نملك مكاناً - ولو صغيراً - لكنه ثمين
على الوجه المائل للخشبة الكبيرة لشطرنج العالم
ربّما كنا قلعة الزاوية
أو كنا جندياً متواضعاً

يلعب دائماً بطريقة «هجوم اليسار»

مهما كنا، قلعة أو جندياً،
علينا أن لا نشبه اللذين تكلّمنا عنهما قبل أسطر،
إننا، في النهاية، نعرف كيف نلعب هذه اللعبة
- ألم نعطِ لها بطلين للعالم -
وبالتاكيد نستطيع أن نحبط مؤامرات الطامعين
وتخريب حسابات الأقوياء...

المشكلة هي أنَّ علينا أن نبقى صامدين
ولا نذهب ضحية لحجر أسود،
ولا ننزلق ونسقط إلى الأسفل
من هذه الخشبة المائلة
ذات المربعات والألوان الكثيرة...

• • •

الغروب

في حين يزداد الغروب جمالاً، يموت من حوله كل شيء
وعندما يموت الغروب يزداد من حوله كل شيء جمالاً،
الغروب يموت مثل كل الأشياء الجميلة،
الغروب جميل مثل كل الأشياء التي تموت
الغروب جميل جداً لأنه يموت
الغروب يموت سريعاً لأنه جميل



من دون شبيه

ليس هناك قطرة تشبه الأخرى،
من المستحيل إيجاد
ورقتين أو حشرتين أو حجرتين
أو زهرتين أو قمرين أو غيمتين
شبيهتين بعضهما ببعض تماماً.

في داخل العالم وخارجه - في أسفله وأعلاه
ليس هناك شيء له شبيه تماماً بالمصادفة.

إذاً، لماذا ننتظر
أن نكون نحن الاثنين -
أنا الهوة العميقة
وأنتِ المرتفع العالي
- أو العكس -
أن نكون شبيهين
ونكون الشيء ذاته
كما النور في النور...

●●●

خطوط على السماء

كم من المرّات قسّمت سماءنا المعروفة هذه
وأهديتها إلى الأصدقاء والرفاق قطعة قطعة.
وإن ذهابي إلى النجوم البعيدة وعودتي منها
وسقوطي على قمم الجبال كشهاب ملتهب... ليس واحداً،
ولا هو عشرة.

لقد رسمت على اللوحة الكبيرة ألف خطٍّ على شكل الصليب

ووعدت بتقديمها هدية كسجّادة آتية من السماء،
- لكنّني لا أتذكّر لمن كانت الكبيرة ولمن كانت الصغيرة،
أيُّهما كانت لي وأيُّهما كانت لك.
إذ أضعت الخارطة في ركضي بين نجم وآخر..

● ● ●

غير الممكن

حبَّذا لو جلستُ على غيمة بيضاء أكثر بياضاً من حصان الاسكندر
وتنزَّهت في السماء من كوكب إلى آخر،
ورأيت كيف يتمنّى الجميع، النجمة أو الذرة
أن تعيش وتدوم إلى الأبد،
في حين يموت الزمن في نفسه كل لحظة.

إني أعرف حدود اللامحدود وقيود اللانهاية،
لكنّني كنت أرغب في أن ينفض الكون الأعمى والمقيَّد شباكه بمعجزة
ويسير الرمح الذي سأرميه إلى الأعلى بلا نهاية
وأن تطول الدقائق التي أعيشها قروناً وقرون...

حبذا لو صارت حياتنا هذه رحلة طويلة - بطيئة
حبذا لو سارت كرتنا الأرضية الطيبة هذه بسذاجة
من عالم إلى آخر،
وحبذا لو رأينا كل يوم التهاب نجوم جديدة
ورأينا الخمود الهادئ والجليل لشمس هرمة...

● ● ●

الدروب

يا حبذا...
يا حبذا عندما نكون في القطار السائر من تحت الأرض
أو في القطار السريع،
أينما كنا - ومهما حصل
عندما نجلس جنباً إلى جنب، نحن الشبان والشيوخ،
نحن الفتيان والفتيات - الرجال والنساء،
وعوضاً عن قراءة رواية
أو جرائد مختلفة
أو بدلاً من تصفُّح مجلة قديمة
أو النظر بعيون فارغة إلى الخارج كالأصنام،
حبذا لو تكلَّمنا حينها مع بعضنا بعضاً وضحكنا،
وابتسمنا إلى بعضنا ونحن نرسم صورتنا في عيون بعضنا،
وبأهدابنا أخمدنا النار المتأجِّجة في بؤبؤ عيوننا،
وأمسكنا أيادي بعضنا،
وقبَّلنا بعضنا كالحمامات
وأحببنا اللحظة الحاضرة واللحظة التي مضت،
وقسَّمنا فيما بيننا
اللحظة التي تهرب منا
وكل هذا
إلى أن نصل إلى محطة أحدنا،
وإلى حين نزول هذا أو ذاك
نزولاً... بلا عودة،
كل هذا بحركة حميمة
وبمصافحة تحرق اليد
بمصافحة مختومة بقبلة الوداع...

●●●

اللغم

أحياناً
يخيَّل إليَّ بأنني لغم جوَّال
تحرَّر من قيوده ومرساته منذ زمن بعيد
وهو أسير أمواج المحيط اللامتناهية
والذي - ومن يدري ذلك؟ -
سيصطدم بلا تحديد برصيف أو سفينة ما وينفجر
أو سيستقر في رمال شاطئ جزيرة مهجورة
ويلفّه الصدأ...

أحياناً
أعتقد بانني لغم أسير باندفاع داخلي
أُطلق سرًّا من غوَّاصة كبيرة خفيَّة
إلى هدف مجهول،
إلى هدف
لا يعلمه إلا قبطان الغوَّاصة...
أما أنا فاسير بسرعة جنونية
إلى هناك
ولا أدري متى ساصل إلى هدفي
أو هل ساصل إليه حقاً... ؟
وربما لن أصل إليه أبداً
وفي النهاية ساستقر في قاع البحر
وأنا مُفرَّغ من قوة الاندفاع.

وأحياناً
أحسُّ بانَّي لغم متنكّر
في حشد من الناس ذوي أقنعة متنوِّعة كالأصنام التي تعبد نفسها،

إنّني أرتدي مثلهم ثياباً بابِّهة وأتكلّم بطلاقة والابتسامة على وجهي،
أنا... أنا قنبلة رهيبة على شكل إنسان
جاءت راضية إلى المكان الذي هي موجودة فيه الآن،
والتي ستبقى هناك مهما أرادت - ستبقى بحرية ورضاء قلب

وستنتظر إلى أن يحين الوقت المناسب،
إلى أن يأتي الزمن المناسب الذي طالما انتظرناه،
وحينئذٍ، وبابتسامة تاريخيّة تُشعل قدّاحتها
وكأنها تُشعل لهباً
أو تقول بأن هذا لا يستحق كل ذلك -
وتبتعد... ■



الآنسة مريم

استيبان زوريان(*)

1889 - 1967

ت: شوكت يوسف

استيبان زوريان

1889 - 1967

ولد في مدينة قره كيليس بأرمينيا الغربية (حالياً فاناتزور)، تلقى تعليمه الابتدائي 1896 - 1898 في مدرسة أرمنية خاصة، أنهى الدراسة الابتدائية في المدرسة المحلية الروسية عام 1904. سافر إلى تفليس سنة 1906، وانتقل منها إلى يريفان عام 1919. عمل بين عامي 1909 - 1911 مترجماً، ومحرراً في القسم الأدبي في صحيفة «سورهانتاك»، ومحرراً في «هايستاني كوبيراتسيا» بين عامي 1919 - 1920. وشغل بين عامي 1922 - 1925 منصب وزير التربية والتعليم في حكومة أرمينيا السوفياتية. وأصبح نائباً لرئيس اتحاد الكتاب في أرمينيا السوفياتية بين عامي 1927 - 1929 ومستشاراً أدبياً لمؤسسة السينما الأرمنية بين عامي 1930 - 1934. شغل منصب أمين سر اتحاد الكتاب بين عامي 1950 - 1962. ورئيساً للجنة منح جوائز الدولة السوفياتية للآداب والفنون والعمارة عام 1965، وعضواً في رئاسة تحرير الموسوعة الأرمنية السوفياتية، ورئيس اللجنة الاستشارية لتحرير قسم الآداب وعلومها في الموسوعة المذكورة في العام ذاته.

(*) اقتبسنا شاكرين سيرة المؤلف من كتاب «20 أرمنية»، حلب ـــ 1992.

الآنسة مريم

كانت الصديقات يتبادلن الحديث عند منتصف الليل في طريق عودتهن إلى البيت. لقد خرجن تواً من الحفلة الراقصة، وها هنّ يتحدثن عن ذلك في الشارع الصامت. قالت الآنسة «شوشان» النحيلة وطويلة القامة، ذات الأنف الشبيه بمنقار الطيور، التي تبدو كالقابلة:

ـ قولوا ما يحلو لكم، لكنني أعجبت جداً برقصة ذاك السيد الذي ضرب قدميه على الأرض واضعاً يديه على خصره هكذا...

قالت ذلك وهي تضع يديها في خصرها هازة بدنها.

ـ دعكِ من ذلك حباً بالله، فأنت لا تفقهين شيئاً في الرقص ـ علقت صديقتها الآنسة «مريم» الأقل طولاً، والأكبر سناً من «شوشان».

ـ ليكن ما تريدين، ولكن اعلمي أنها راقص ماهر.

أضافت «شوشان»، واهتزت على الفور كمن لدغها شيء في عنقها، سحبت يدها من صديقتها، حدقت فيها مريم سائلة:

ـ ما بكِ؟

ـ كدت أنسى... ردّت مريم، ثم أمسكت بيد صديقتها.

ـ ماذا؟

ـ هل رأيت الشارب الفارع الذي كان واقفاً وراءنا؟

ـ صاحب اللحية الشبيهة بشعر الماعز..؟

ـ نعم، وما الأمر؟ أعرفه مذ كان يسكن في باحة دارنا.

قالت شوشان جادة:

ـ سيطلب يدك غداً أو بعد غدٍ.

ـ دعكِ من ذلك حباً بالله، فالوقت ليس مناسباً للمزاح.

ـ صدقيني يا مريم، لقد سمعته، وهو يتكلم عنك مع المرأة الواقفة بجانبه؛ لا بل إنه أشار إليكِ ببنانه مراراً.

- بلا مزاح من فضلك!

- أقولها بكل صراحة يا مريم، لقد تحادثا بشأنكِ، حتى إنني لحظت أن ذلك السيد مغرم بك؛ إذ كان يرنو إليك مأخوذاً...

- دعي حماقاتك جانباً!

تأثرت مريم، وسحبت يدها من صديقتها، ومشت حردة.

لحقت شوشان بها ممسكة بذراعها، وقالت:

- اسمعي يا مريم.. إذن أنت لا تصدقين ما أقوله؟ أحلف بقبر أمي أني لا أكذب عليك، فهل تصدقينني الآن؟!

لم يعد بمقدورها ألاّ تصدّق رفيقتها، التي لا تقسم كذباً بقبر والدتها، وإذاً لابد من وقوع أمر ما، فقالت وهي تخفي اهتمامها:

- لا أصدّق!

- والله لقد سمعت ذلك بأذنيّ.

- ماذا سمعت؟

- سمعت ما قالته السيدة الواقفة بجانبه «اعرض الزواج فهذا ليس عيباً». وبعد قليل نظرتْ إليكِ وأضافت «يبدو أنها آنسة محترمة»، بينما عقّب السيد قائلاً: «رغم أن الآنسة غير غريبة عني، ولكني أخشى أن ترفضني». فردت السيدة: «لا تخشَ شيئاً، فحتى لو رفضتك لما أكلتك». لقد سمعت كل هذا، وهو ليس بالقليل.

ازدادت «مريم» اهتماماً:

- وماذا سمعت أيضاً؟!

- لقد تكلما فيما بعد، ولكني لم أحسن السمع، ومع ذلك شاهدتهما كيف يحدقان بك، وبدا كمن يود الاقتراب منك، إلا أن الناس حالوا دونكما.

الآنسة مريم التي لم تكن ترغب في الاستماع إلى صديقتها بداية، تولي اهتماماً لكل كلمة تنطقها، ولاسيما بعد أداء اليمين، محاولة إيجاد مغزى عميق فيها. وهي البالغة سن الحادية والثلاثين، وانقطعت عن التفكير بالزواج، والموقنة بأنها باتت

بعيدة عن الجمال والأنوثة ـ قد شعرت بعد كلام صديقتها، أن شيئاً محبباً قد تحرك تحت صدرها، كأن يداً دافئة لامست شغاف قلبها. وفكرت في الزواج متسائلة:

ـ لعل القطار لم يفتني بعدُ؟

سارعت إلى البيت بعد وداعها لصديقتها، ولما دخلت غرفتها لم تشعل المصباح؛ بل جلست في العتمة فوق سريرها، وغرقت في بحر من الأفكار والتأملات.

ما من أصوات في بيت الجيران. والجميع نيام. في الغرفة المجاورة تستريح ماكينة خياطتها والطاولة الكبيرة الطويلة، التي يعمل تلامذتها فوقها.

تذكرت الآنسة مريم الجالسة فوق السرير ـ السيد المحاسب، الذي كان ساكناً في باحة دارهم. استرجعت معالم وجهه وحركاته. جاهدت نفسها لتتخيل ابتسامته الرزينة الوقورة التي كانت تبرز على وجهه الأسمر. وخطر ببالها كيف فتح لها مرة باب الباحة محيياً، وكيف أمسك بقفازها الواقع أرضاً، وأعطاه إياها...

أمسكت رأسها براحتيها، وغرست أصابعها في شعرها مستطردة في خيالاتها.

استرجعت هذه المرة طفولتها، يوم كانت تدرس في الجمنازيوم، وصباها يوم كانت تتعلم الخياطة. تذكّرت أمها الغسالة، تلك العجوز مصعرة الوجه المستاءة من كل شيء، التي كانت تلعنها وتضربها دائماً.

تذكرت مريم هذا، وتحرك كل شيء تحت صدرها كما يتحرك الجليد في الربيع، فأرسلت عبراتها حرة طليقة، ومرّ السيد المحاسب في خيالها. وبعد جلوسها مطولاً في عتمة الليل، خلعت ثيابها ببطء، ودخلت فراشها، لكن النوم جافاها وقتاً طويلاً. بكت مرة أخرى متوسدة وسادتها، واسترجعت ذكرى المحاسب مجدداً. وفكرت الآنسة مريم:

ـ هذا هو السبب في أنه كان يبتسم لها عند ملقاها ـ وإذاً فهو يخبئ أمراً ما في سره. ولكن لماذا لم يبح به أبداً؟! عندما كان المحاسب قاطناً في باحتهم، كان ينظر إليها نظرة ذات مغزى، وها هي الآن تدرك معناها فقط.

استيقظت مريم في الصباح التالي بمزاج لم يسبق لها أن عايشته، وبدلاً من أن ترتدي ثيابها العادية، لبست ثوباً أزرق مهيباً، وسرحت شعرها أمام المرآة، وحدقت

في وجهها طويلاً، فوجدت أنها ليست دميمة إلى الحد الذي كانت تتصوره هي بالذات، أو ما بدا لها من خيالات الآخرين. وبعد تسريح شعرها، خرجت إلى الشرفة فرحةً، ولما رأت صاحبة البيت العجوز فرحتها وهندامها الجميل، سألتها:

ـ هل تذهبين إلى مكان ما؟!

ابتسمت مريم بمكر وقالت:

ـ لا.

ـ لماذا إذن تلبسين هكذا، وكأنك ذاهبة إلى العرس؟

ـ سأخبرك فيما بعد ـ قالت ذلك، ودخلت على تلامذتها فرحة مسرورة، وحيتهم وداعبت رؤوس البعض منهم، ثم جلست إلى المائدة بالقرب منهم، وشرعت في ممازحتهم وملاطفتهم.

وبينما هي على هذه الحال، كانت تتوقع دخول المحاسب بين فينة وأخرى. لم تشكك بذلك قط؛ بل كانت مقتنعة بمجيئه تماماً.. مرت ساعات ولم يأتِ المحاسب. ولمّا ذهب التلامذة عند الظهر وتفرقوا إلى بيوتهم، ودبّ الشك في الآنسة مريم، ظهر المحاسب فجأة متأبطاً عصاه، مفتول الشاربين، كان نظيف الملبس أنيقاً كالعريس.

كانت الآنسة مريم في الشرفة حينذاك. ولما رأت المحاسب، سارعت للدخول، ووقفت أمام المرآة لترتيب هندامها بأيدٍ مرتجفة. دخلت كي تبدو منشغلة، وليست في انتظار المحاسب.

وبعد هنيهة أخبرتها صاحبة الدار بمقدم الزائر.

استقبلت الآنسة المحاسب في غرفتها المتواضعة، وقد احمرت من شدة الخجل ثم اقترحت عليه الجلوس، مشيرة إلى الكرسي الوحيد بقولها: «تفضل».

جلس المحاسب، بينما استندت مريم إلى الطاولة، كان قلبها يدقّ صدرها كالمطرقة فترتجف أوداجها من شدة النبض. وبعد دقيقة صمت، رتّب المحاسب شعره براحتيه وقال:

ـ كيف حالك يا آنسة؟ عندما دخلت هذا الفناء، تذكرت حالاً حياتي التي أمضيتها هنا، بالإضافة إلى كل الجيران المستأجرين. أتذكرين يا آنسة عندما كنت أعيش في الغرفة المقابلة؟

ـ نعم، وكيف لا!

قالت وقد احمرّت خفراً وحياء، وشعرت بداية أن مفاجأة ما ستقع قريباً.

ـ هل هناك غيرك من الجيران هنا، أم أنهم غادروا جميعاً؟

ـ هناك البعض منهم...

ـ ترى هل هو هنا ذلك الروسي، الذي كان يضرب زوجته، ويغنّي باكياً في الليالي.

ـ لا، لقد مات.

ـ يا للمسكين! وذلك الأب الذي كان يتحدث طويلاً عن يسوع والإنجيل مردداً عبارات مثل: «هذا ليس وارداً في الكتاب المقدس» و«المسيح لم يقل ذلك»..

ـ لا، ليس هنا. ولكن هل علمت بأن صاحب الدار قد انتحر؟

ـ لا، ما السبب؟

وترددت الآنسة في الجواب:

ـ لا أدري.. يقال: بسبب زوجته..

ـ آه.. آه ـ لفظها المحاسب، وسكت منشغل البال، وكأنه يتذكر شيئاً ما. اغتنمت مريم سكوته. «فاعتذرت»، وخرجت لإعداد الشاي، ثم عادت لتجلس في مكانها، كان قلبها يخفق خفقاناً شديداً، وكأن ساعة معطوبة ومضبوطة تدقّ تحت صدرها، تعمل بسرعة جنونية.

واصل المحاسب كلامه ناظراً إليها بوجه مشرق صبوح:

ـ إيه.. وماذا تفعلين أيضاً؟

ـ لا شيء ـ قالت الآنسة مبتسمة، وقد اعتراها شعور بالخجل.

ـ أما أنا فقد فكّرت.. أتتصورين بماذا يا آنسة؟

ـ لا...

ردّت الآنسة حييّة، ولكنها أدركت جوهر كلامه، قال المحاسب:

ـ أنا كما تعلمين يا آنسة... وهذا ما يحدث للكثيرين... حتى العجائز لا يترددون في هذه الأيام؛ لذا فالأمر ليس عيباً، وما من داعٍ لتبطين الكلام...

قالها مفرقعاً أصابعه مرتبكاً. أما الآنسة مريم فقد أطرقت خجلاً محبوسة الأنفاس، منتظرة بقية حديثه..

وفي هذه اللحظة بالذات، دخلت الخادمة، لتقدّم الشاي مع البسكويت مسترجعة ذكرى الأيام الخوالي. انتهى شرب الشاي، وتابع المحاسب كلامه بالطريقة ذاتها:

ـ أتدرين يا آنسة سبب مجيئي إليك؟ أنت تعلمين أنني بلا والدين وأهلٍ أتوجه إليهم في طلبي للتعبير بدلاً مني، عما يختلج في فؤادي..

لحظته الآنسة فامتلأ صدرها بالحزن والأسى.

استطرد المحاسب قائلاً:

ـ وبما أني لا أملك أحداً يا آنسة، فأنا نفسي.. وهذا ليس عيباً بالطبع، ومع ذلك..

فرقع المحاسب أصابعه مجدداً، وكأنه يشكك في التعبير عما يدور في خلده؛ أما الآنسة مريم فقد ارتبكت واحمرّ وجهها. لقد أسكرتها ـ حلاوة اللحظة، فانتظرت، مبهورة الأنفاس ـ كلمات المحاسب الأخيرة.

ـ تدركين بالطبع يا آنسة أن الزواج أمر مقبول من قديم الزمان.. ولكن ثمة أناس لا يتزوجون إطلاقاً، وهؤلاء أشبه بخشبة يابسة مبتورة. الإنسان المتزوج أمر آخر طبعاً. فللعائلة نكهة خاصة، ولو كان بمقدور الإنسان أن يعيش بلا امرأة، لما خلق الله حواء.. وإذاً يا آنسة، فالله هو الذي بارك الزواج، وبالتالي لا يُعدُّ عيباً.

لم تتجرأ الآنسة مريم على النطق بأي شيء؛ بل ارتأت سماع كلماته التي رأت فيها نوعاً من الراحة النفسية. استمر المحاسب في حديثه رانياً إلى وجهها المحمر، وقال:

ـ الزواج يا آنسة أمر قدسيّ، ولولاه لم يكن ثمة وجود للبشر. لقد فكّرت كثيراً بمصير هذا العالم لو لم يكن هناك الزواج، فمن أين يأتي الأطفال زينة هذه الحياة الدنيا.؟! ولذا ـ وبعد تفكير طويل ـ قررت يا آنسة الزواج.. قررت يا آنسة الزواج..

ازداد قلب مريم خفقاناً، وهزّت بدنها رعشة لطيفة. ولما توردّ خداها من الخجل، أطرقت منتظرة عرض الزواج منه. صمت المحاسب قليلاً، وبدا متردداً كيف يعبر عن أفكاره أو كيف يبدأ. وأخيراً قال:

ـ والآن يا آنستي.. جئت إليكِ وكلي ثقةٌ وأملٌ فيكِ.. بأنكِ.. وأطرقت الآنسة أكثر مما في السابق، وانكمشت في مقعدها، واضعة يدها على صدرها كي لا يطير قلبها من بين ضلوعها.

ـ آمل في أنكِ لن ترفضي طلبي... لقد جئتك يا آنسة متوسلاً ألاّ ترفضي رجائي في التوسط نيابة عني؛ لطلب يد الآنسة «هايكانوش» من أهلها..

خيل للآنسة أن هزة أرضية قد وقعت فعلاً، وأن أثاث البيت قد تبعثرها هنا وهناك. وخيّم الظلام المطلق!!

واستمر المحاسب قائلاً:

ـ هذا ما أقوله لك يا آنسة كونك قريبة من هايكانوش، وأهلها.. أنا يا آنسة... أراد المحاسب التفوّه بشيء آخر، ولكنه لاحظ ارتباك الآنسة، فسكت في الحال. ومرضت الآنسة مريم أسبوعاً كاملاً بعد هذا الحادث، بينما استمر المحاسب في بحثه عن وسيط جديد.

■1914

قصتان

إيتالو كالفينو

ت: نبيل رضا المهايني



-1-

حمصون والثور

كانت امرأة تطبخ الحمّص. مرت أمامها امرأة فقيرة، وطلبت منها شيئاً من الحمّص صدقة ـ فقالت لها صاحبة الحمّص: «إذا أعطيتك من الحمّص، فلن آكل أنا حمّصاً». فصرخت المرأة في وجه صاحبة الحمّص: «إن شاء الله تصير كل حبات الحمّص التي في القدر أولاداً لك». ثم توارت.

بعد أن خمدت النار، تواثب أكثر من مائة ولد خارج القدر، وكأنهم حبات حمّص تتقافز متناثرة، كانوا كلهم صغاراً مثل حبات الحمّص، ثم إن بعضهم بدأ يصرخ من هنا، وذاك يصرخ من هناك. منهم من يقول: «ماما أنا عطشان»، ومنهم من يقول: «ماما أنا جوعان» أو: «ماما احمليني».. ثم إنهم انتشروا في أنحاء المطبخ، فقفز بعضهم على الصناديق، وبعضهم على الفرن، وآخرون بين الأوعية. فزعت صاحبة الحمّص كل الفزع، وبدأت بلملمة تلك المخلوقات الصغيرة، ووضعتها في المدق، وبدأت بدقّها كما لو أنها تريد تحضير حمّص مدقوق. وعندما ظنت أنها سحقتهم

كلهم، بدأت بتحضير الطعام لزوجها. لكنها تذكرت فِعلتها، وبدأت تبكي، وتقول: «لو أني تركت منهم واحداً على الأقل، كان لابد أنّه سيساعدني، كان سيأخذ هذا الطعام لأبيه في الدكان».

عندها سمعت صُوَيْتاً رقيقاً يقول: «لاتبكي ياأمي، أنا مازلت هنا». كان هذا صوت واحد من تلك المخلوقات، تمكن من الاختباء في طرف الإبريق، فنجا.

سُرّت صاحبة الحمّص أيّما سرور، وقالت: «هه ياحبيبي، تعال إلي. ما هو اسمك؟».

«اسمي حمصون»، أجاب الصغير وهو ينزلق من على الإبريق ويقف على الطاولة.

«شاطر ياحمصوني. عليك أن تذهب الآن لتأخذ الطعام إلى أبيك في الدكان». ثم حضّرت فرش الطعام، ووضعته على رأس حمصون.

ذهب حمصون وعلى رأسه فرش الطعام، وكان الفرش يغطي حمصون كله، حتى بدا كما لو أن الفرش يمشي لوحده. استفسر حمصون من المارة عن الطريق فتملكهم الفزع، لأنهم ظنوا أن فرش الطعام هو الذي يتكلم. وعندما وصل إلى الدكان صاح قائلاً: «بابا، بابا، تعال، لقد أحضرت لك الطعام».

فكر الأب في نفسه: «من هذا الذي يناديني؟ أنا ليس لي أولاد أبداً». لكنه خرج فوجد فرش الطعام، ومن تحته صوت يقول: «ارفع فرش الطعام ياأبي وستراني. أنا ابنك حمصون، ولدت هذا الصباح».

رفع الفرش فرأى حمصون. قال الأب الذي كان يعمل في تبييض الأواني المنزلية وتصليحها: «شاطر ياحمصون»، ثم أردف: «تعال الآن معي، علينا أن ندور على منازل الفلاحين، ونرى إن كان لديهم أوانٍ معطوبة فأصلحها».

وضع الأب حمصون على رأسه وانطلقا. وكانا يتبادلان أطراف الحديث طول الطريق، لكن الناس ظنوا أن الأب يتكلم وحده وأنه مجنون.

كان يسأل في البيوت: «هل عندكم أوانٍ للتبييض؟».

- نعم قد يكون عندنا لكننا لن نعطيها لك لأنك مجنون.

- أنا مجنون؟ أنا أعقل منكم، ماهذا الذي تقولون؟

- نقول إنك تكلم نفسك في الطريق.
- أنا أكلم نفسي؟ كنت أتحادث مع ابني.
- وأين هو ابنك هذا؟
- في جيبي.
- ألا ترى أنك مجنون بالفعل؟!
- حسناً، سأريكم ابني، ثم سحبه من جيبه، ووضعه على رأس إصبعه.
- يا الله ما أجمله! هل ترضى بأن تشغّله عندنا؟ سيعمل في حراسة الثور.
- هل تقبل ياحمصون؟
- طبعاً أقبل.
- سأتركك هنا إذن، وسأعود في المساء لآخذك معي.

وضعوا حمصون على رأس قرن الثور، فبدا أن الثور وحده في البستان.

مر في المكان لصّان وظنّا أن لا حارس على الثور فحاولا سرقة الثور. لكن حمصون بدأ يصرخ: «تعال يا معلمي، تعال، أسرع!».

عندما وصل الفلاح سأله اللصان: «أيها السيد، هل تعرف من الذي أصدر ذلك الصوت؟».

ـ إنه صوت حمصون، ألا ترونه؟ إنه على قرن الثور.

نظر اللصان إلى حمصون وقالوا للفلاح: سنجعلك غنياً إذا أجّرتنا هذا الولد لأيام عدّة. فقبل الفلاح وأخذ اللصان حمصون معهما.

وضع اللصان حمصون في جيب أحدهما، وذهبا إلى اصطبل الملك، ليسرقا جياده. كان الاصطبل مقفلاً، لكن حمصون تمكن من العبور من خلال شقّ القفل، فتح الباب من الداخل ثم فك الجياد، وهرب وهو مختبئ في أذن أحدهم. كان اللصان ينتظرانه، فركبا على الجياد وهربوا جميعاً.

عندما وصلوا إلى البيت، قال اللصان: «إننا مُرْهقان وسنذهب للنوم، عينك على الجياد».

بدأ حمصون بوضع العلف للجياد، لكنه كان نعسان جداً، وانتهى به الأمر أن نام في المعلف. لم ينتبه الحصان له، فأكله مع التبن.

عندما رأى اللصان أن حمصون لم يعد، ذهبا للبحث عنه في الاصطبل. أين أنت يا حمصون؟

ـ أنا هنا. أجاب صُوَيْتٌ رقيق وبعيد. أنا في بطن الحصان.

ـ أي حصان؟

ـ هذا الحصان هنا.

بقر اللصان بطن حصان لكنهما لم يجدا حمصون.

ـ إنك لست هنا. في أي حصان أنت؟

ـ في هذا الحصان. فبقرا بطن حصان آخر.

استمرا على هذه الشاكلة حتى أنهما ذبحا كل الأحصنة من دون أن يجدا حمصون. وعندما تعبا من الذبح، واستسلما قالا: لقد فقدنا للأسف حمصون. كان يريحنا بالفعل ويفيدنا. ثم أخذا جيف الأحصنة لرميها على المرج، وذهبا وأخلدا للنوم.

مر ذئب جائع ورأى أشلاء الأحصنة، فارتمى عليها، وبدأ يمزقها ويلتهم منها. كان حمصون في بطن واحد من تلك الأحصنة، فابتلعه الذئب. قبع حمصون في بطن الذئب إلى أن عاد الجوع ينخر بطن الذئب من جديد، فاقترب من نعجة مربوطة في البستان ليلتهمها، عندها بدأ حمصون يصرخ: الذئب الذئب، ياجماعة! وبقي يصرخ إلى أن جاء صاحب النعجة وطرد الذئب.

هنا تساءل الذئب: «وكيف لي أن أصدر مثل هذه الأصوات؟ لابد أن هناك رياحاً كثيرة في بطني!». لذلك فإنه بدأ يحاول إخراج الرياح من بطنه.

«حسناً، لقد أخرجت كل الرياح ـ قال الذئب في قرارة نفسه ـ سأذهب إذن، لعلّي أجد نعجة ألتهمها».

لكنه ما إن اقترب من اصطبل النعجة، حتى عاود حمصون يصرخ من داخل بطن الذئب: الذئب الذئب، ياجماعة! وهكذا حتى استيقظ صاحب النعجة.

بدأ القلق يساور الذئب. «لابد أن هناك مزيداً من الرياح في بطني، وهي التي تجعلني أصدر مثل هذه الأصوات». ثم إنه بدأ يخرجها. أطلق الرياح مرة، ثم مرتين، وفي المرة الثالثة خرج حمصون أيضاً، وقفز ليختبئ في أكمة قريبة. بعد أن شعر الذئب أنه تخلص من كل شيء، عاد من جديد نحو الاصطبل.

مر ثلاثة لصوص وهم يعدّون الدراهم التي تمكنوا من سرقتها. عدَّ أحدهم: «واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة»... هنا بدأ حمصون يقلدهم ساخراً منهم: «واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة»...

عندها قال اللص لزملائه: «التزموا الصمت قليلاً، وإلا فإني سأخطئ العدَّ؛ بل إني سأقتل كل من ينبس ببنت شفة». ثم أعاد العدَّ: «واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة»...

فكرر حمصون: «واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة»...

لذلك فقد قال اللص لأحد زميليه: «آه، إنك إذن لا تريد أن تلتزم الصمت.. لذلك لابد من قتلك»..!

ثم قتله. وقال للثاني: «إنك تعرف ماذا عليك أن تفعل كي لا تصل إلى النهاية نفسها.. وعاود العدَّ من جديد: واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة»...

وكان حمصون يكرر: «واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة»...

بادر اللص الثاني وقال: «إني لست من تكلم، أقسم أني لم أتكلم..»

وهل تعتقد أنك ستنجح في هذه اللعبة الماكرة! لابد أن أقتلك، ثم قتله وقال: «لقد بقيت وحيداً، يمكنني الآن أن أعد الدراهم بسلام وأن آخذها كلها لي. واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة»...

فكرر حمصون: واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة...

هنا انتصب الشعر في رأس اللص: ـ «لابد أن أحدهم مختبئ هنا، من الأفضل أن أهرب. ثم هرب» تاركاً النقود وراءه.

حمل حمصون كيس النقود على رأسه، وتوجه نحو البيت وقرع الباب، فتحت أمه الباب، فلم تر إلا كيس النقود.

ـ «إني حمصون!» فرفعت الأم الكيس، ووجدت حمصون تحته، فعانقته واحتضنته.

-2-

الطير الأخضر[1]

كان يا مكان، غير معروف الزمان، غير معروف المكان. كان هناك ملك أعزب لكن عادل. كان يتمنى أن يبعث الله له زوجة صالحة، تعينه على تحمل أعباء الملك وتكاليف الحياة. وكان هذا الملك قد جرب حظه مع كثير ممن خطبهن، لكنه رأى أنهن كن يطمعن في المُلك وليس في المِلك، فاحتسب أمره عند الله، وقرر مواصلة البحث. كان هذا الملك فريداً في زمانه ولم يكن مثله ملك. كان حريصاً على راحة رعيته وأمانها. لذلك فإنه كان يتخفى كل ليلة ويذهب وحيداً تارةً، وتارةً أخرى بصحبة واحد من حاشيته، مقرب إليه ومعروف بكتمان الأسرار. كان يريد أن يعرف مما يشكو الناس، وماهي مطالبهم وآراؤهم ومظالمهم، وكل شيء عنهم. لهذا السبب غير الوجيه أذاع واحد من وجهاء الحاشية تهمةً باطلة عن الملك، ليقال عنه إنه فضولي، يحب أن يدس أنفه في كل أمر. ورغم أن الملك عرف بهذه الاتهامات والثرثرات، فإنه احتسب أمره عند الله، وقال في نفسه: إن الله لن ينساني من فضله، لأنه يعرف مافي نفسي، ويعرف أكثر مما أعرف أنا بالذات، السبب الذي من أجله أجشم نفسي كل ليلة عناء التجول متنكراً ومتخفياً في شوارع المدينة وأزقتها، بل وفي أنحاء البلاد، بما فيها الصحارى والبوادي والأرياف.

تنكر الملك ذات مرة بزي فلاح، وتوجه نحو ضاحية يكثر فيها الفقراء. رأى الملك نوراً باهتاً ينبعث من بعيد وراء أشجار البساتين، فغذ السير نحوه قائلاً في نفسه: لعل هناك مريضاً أو محتاجاً، أجبره الألم أو الحاجة إلى السهر حتى هذه الساعة المتأخرة من الليل. لعلّ الله هيأني لأذهب وأواسي ذاك الملهوف. لكنه ما إن اقترب من المكان، حتى سمع وشوشات بنات يتهامسن، ويتسامرن، ويتضاحكن. شعر الملك بالحاجة إلى الرجوع ليتركهن وشأنهن، لأنه رأى أنه من غير اللائق

---

(1) أعاد كتابتها نبيل رضا المهايني ـ مقتبسة بتصرف عن الايطالية ـ قصة «الطائر الأخضر» من مجموعة «حكايات شعبية ايطالية» التي جمعها واقتبسها الكاتب الايطالي الكبير ايتالو كالفينو من حكايات شعبية ايطالية وعالمية دخلت إلى العرف الايطالي بطرق مختلفة.

التنصت على أحاديث أناس، يعتقدون أنهم يتبادلون الحديث في معزل عن أذان الناس. وزاد الملك خشيةً أن كل الأصوات كانت أصوات بنات، بدا أنهن في مقتبل العمر. غير أنه كان قد اقترب أكثر، فسمع كلمة جعلته يغير رأيه مرة أخرى، ويبقى ليسمع بقية الحديث. لقد سمع كلمة «ملك»، فقال في نفسه هذا أمر لابد أنه يعنيني، وليس في سماعه تجسسٌ أو تعدٍ على خلوات الناس.

أصبح الملك الآن تحت شرفة البيت الصغير الذي كانت تصدر منه الأصوات. وقف الملك فسمع بنتاً تقول: أنا الكبيرة بينكن، ويحق لي أن أتمنى أنا الأمنية الأولى فيما نريده من قصر الملك. ثم أردفت البنت الكبيرة، وقالت وهي تتنهد كما في الأحلام: أتمنى، وجل ما أتمنى؛ بل وكل ما أتمنى هو أن أستطيع الزواج بخباز الملك. فتضاحكت أختان بدا أنهما بجانبها، وقالتا بصوت واحد: ولماذا خباز الملك، لماذا خباز الملك بالذات أيتها الشقية؟ أجابت: إذا تزوجته سأخبز له بيوم واحد عدد كل الخبز الذي يأكلونه بالقصر على مدار سنة كاملة؛ هذا من شدة مايعجبني ذاك الخباز الشاب الجميل!

وقالت البنت الوسطى: أنا أريد أن يكون زوجي سقّاء الملك، فأروي كل أهل القصر بكأس واحدة؛ هذا من شدة جنوني بهذا السقّاء!

وبما أن البنت الصغيرة بقيت ساكتة، فقد سألاها: وأنت مَنْ على بالك؟ بمَنْ تريدين أن تتزوجي؟

أجابت الصغيرة، وكانت أحلى أخواتها: أنا لا أرضى زوجاً لي إلا الملك بالذات، وسأضع له صبيين، لونهما مثل الحليب، عروقهما كلها دم، شعرهما ذهب؛ وبنتاً لونها مثل الحليب،عروقها كلها دم، شعرها ذهب وعلى جبينها نجمة.

ضحكت الأختان من هذا الكلام، وقالتا لها: مسكينة، يامسكينة، طلبك والله كثير قليل!

سمع الملك الفضولي كلَّ هذا الكلام، رجع إلى قصره، وبعث في اليوم التالي من يأتي بالبنات الثلاث. فخافت البنات كثيراً، لأن كل واحد كان في ذاك الزمن يشك بسواه، وصرن يتحزرن عما سيجري لهن. دخلن القصر وهن مضطربات، فقال الملك لهن: لاتخفن، وقلن لي الآن بماذا كنتن تتسامرن مساء الأمس على سطح البيت؟

زاد شعورهن بالخوف، وبدأن يتلعثمن: نحن؟ ماذا؟ لاشيء..

فبادر الملك وقال: على أساس أن كل واحدة كانت تريد أن تتزوج... ثم أصرَّ وأصرّ، حتى أجبر الكبيرة على أن تكرر ماقالته عن أنها تريد أن تتزوج بخباز الملك. فقال لها: كما تريدين؛ الخباز لكِ. ثم زوجها بالخباز. وهكذا اعترفت الثانية بأنها تريد أن تتزوج من السقّاء. فقال لها الملك: كما تريدين؛ السقّاء لكِ. ثم زوجها بالسقّاء.

وأنتِ؟ سأل الملكُ البنتَ الصغرى. هنا احمرَّ وجه البنت، لكنها سرعان ما كررت وبخجل شديد ماقالته بالأمس.

–وإذا صار وتزوجتِ بالملك، هل ستحافظين على وعودك؟

فأجابت البنت في الحال: أعاهدك على أن أفعل كل مابوسعي.

–فليكن إذن، سأسمح لكِ بالزواج مني. لكني أريد أن أرى من التي ستحافظ على كلامها أكثر من غيرها.

ما أحسن حظ الأخت الصغرى؛ فبلمح البصر أصبحت ملكةً زوجةَ ملك، بينما بقيت أختها الكبرى زوجة خباز والوسطى زوجة سقّاء. وهكذا بدأ الحسد يستعر والغيرة تنخر. ثم زاد الحسد أكثر وأكثر، واشتعلت الغيرة أقوى وأقوى، عندما تأكدت الأختان أن أختهما الصغرى حامل.

اضطر الملك في هذه الأثناء إلى السفر لمحاربة ابن عمه. فقال للملكة: تذكري وعودك، ثم أوصى أخوتها بها وسافر. وبينما كان هو يخوض الحرب وضعت الملكة طفلاً مثل ماوعدت: لونه مثل الحليب،عروقه كلها دم، وشعره ذهب. ياحسرة! ملأت الحسرة قلب الأختين، لكنهما سرعان ماأخذتا الطفل الصغير، ووضعتا قرداً مكانه. ثم قدمتا الطفل الصغير لعجوز، وقالتا لها أن تغرقه في النهر. وضعت العجوز الطفل الصغير في سلة، وذهبت به إلى النهر. صعدت فوق الجسر، وألقت السلة بما فيها.

طَفَت السلة على النهر، فجرفها السيل حتى رآها صياد كان في مركبه، فلحق بها حتى انتزعها من السيل، فرأى بداخلها مخلوقاً صغيراً لاأحلى ولاأبهى، فرح الصياد أشد الفرح، وأسرع بالصغير نحو بيته، وأوصى زوجته بأن تربيه.

هذا بينما أرسلت الأختان خبراً إلى الملك، وهو يخوض الحرب؛ مفاده أن زوجته ولدت له قرداً بدل صبي لونه مثل الحليب، عروقه كلها دم، وشعره ذهب.

وسألت الأختان الملك ماذا نفعل؟ أجاب الملك أن لا فرق عنده إن كان المولود صبياً أو قرداً، لكنه يجب الاعتناء بالزوجة.

عندما انتهت الحرب، عاد الملك إلى قصره، ولم يتمكن من معاملة الملكة كما كان يعاملها. ومع أنه كان يحبها، فإنه كان يشعر أنها خيبت أمله، ولم تحافظ على وعدها. ولكنه عندما حملت زوجتة مرة ثانية، تمنى أن تكون هذه المرة أفضل من سابقتها.

وعودة إلى الطفل، فقد حدث أن الصياد أمعن النظر في شعر الصبي، وقال لزوجته : انظري؛ ألا ترين أن شعره من ذهب؟

ـ أي والله، إنه من ذهب! وهكذا قصّا خصلةً وذهبا لبيعها. زان الصائغ خصلة الشعر، ودفع لهما ثمناً باهظاً، لأنها كانت من الذهب الخالص. ومن يومها كان الصياد وزوجته يقصان كل يوم خصلةً من شعر الصبي، ويذهبان لبيعها، فأصبحا أغنياء.

في هذه الأثناء، أعلن ابن عم الملك الحرب مرة أخرى على الملك. ذهب الملك إلى الحرب، وترك وراءه زوجته الحامل، لكنه أوصى بها.

وضعت الملكة في أثناء غياب زوجها صبياً آخر، لونه مثل الحليب، عروقه كلها دم، وشعره ذهب. فأخذت الأختان الصبي، ووضعتا كلباً مكانه، ثم أعطتا الصبي لتلك العجوز التي وضعته في سلة، ورمته في النهر مثلما فعلت بأخيه.

ما هذه القصة؟ تساءل الصياد، وهو يرى صبياً آخر يطفو في سلة على سطح النهر. ثم فكر بأن شعر الصبي الجديد سيضاعف أرباحه.

كان الملك في الحرب، عندما تسلم خبراً من أختي زوجته: «لقد وضَعَت كلباً هذه المرة يا صاحب الجلالة، اكتب لنا ماذا يجب أن نفعل بها». أجاب الملك: «سواء كان كلباً أو كلبة، عليكما الاعتناء بزوجتي». وعندما عاد إلى المدينة، كان مقطب الوجه؛ لكنه كان مغرماً بزوجته، ويأمل بأن المرة الثالثة ستكون أفضل من سابقاتها.

وللمرة الثالثة، أعلن ابن العم الحرب على الملك، بينما كانت زوجة الملك تحمل مرة ثالثة. ماهذا القدر؟ وكان على الملك أن يسافر مرة ثالثة، فودعها وهو يقول: ـ وداعاً، تذكري وعدك، إنك لم تضعي لي صبيين بشعر من ذهب، فأعطني هذه المرة بنتاً على جبينها نجمة.

وضعت الملكة بالفعل بنتاً لونها مثل الحليب، عروقها كلها دم، شعرها ذهب وعلى جبينها نجمة. حضّرت العجوز السلة، ثم رمتها في النهر. بينما وضعت الأختان في السرير نمرة صغيرة، وسألتا الملك ماذا هما فاعلتان بزوجته! فكتب لهما: « افعلا ماشئتما، على ألا أراها في القصر عندما أعود».

عندها سحبت الأختان أختهما الصغرى من سريرها، ونزلتا بها إلى القبو، ثم وأدّتاها في حفرة لايظهر منها إلا رأسها، وسوّرتا الحفرة عليها. وكانتا تذهبان كل يوم إليها فيعطيانها كأس ماء وكسرة خبز، ثم تصفع كل منهما خدها. وكان هذا نصيبها منهما كل يوم. بعدها لم يعرف أحد أي شيء عن الملكة، خاصة بعد أن تم إغلاق غرفها وصالاتها بإحكام. وعندما عاد الملك، لم يذكرها بكلمة، ولم يجرؤ أحد على أن يتحدث عنها. لكنه بقي مع هذا حزيناً طوال الوقت.

أما الصياد الذي التقط سلة البنت أيضاً؛ فقد صار عنده ثلاثة أولاد يكبرون يوماً بعد يوم وبسرعة كبيرة. وكان قد جمع ثروة طائلة من وراء بيع شعرهم. فقال في قرارة نفسه: يجب علي أن أفكر الآن بهم، لقد كبر هؤلاء المساكين! عليّ إذن أن أعمر قصراً لهم. وهكذا فقد عمّر الصياد قصراً مقابل قصر الملك، وكان قصره أكبر من قصر الملك، وحوله حديقة فيها كل عجائب الدنيا.

كبر الصبيان، وصارت البنت فتاة رائعة الجمال. وعندما مات الصياد وزوجته عاش الثلاثة عيشة كبار الأغنياء في ذلك القصر الجميل. وكانوا يضعون قبعات على رؤوسهم، حتى لا يعرف أحد أن شعرهم من ذهب.

أما في قصر الملك، فقد كانت زوجة الخباز وزوجة السقّاء تتجسسان على قصر الثلاثة من دون أن يعرفن أنهما خالتان لهم. ذات يوم، حدث أن رأت الخالتان الصبيين والبنت، وهم جالسون على شرفة القصر، يقص كل منهم خصلاً من شعر الآخر. كان نهاراً مشمساً، وكان الشعر يخطف الأبصار من شدة بريق الذهب. وهنا تسرب الشك إلى الخالتين، بأن هؤلاء هم أولاد أختهما الذين رمتهم العجوز في النهر. فبدؤوا يكثرون من التجسس عليهم، ورأوا أنهم يقصون كل شعر بعضهم بعضاً، وأن الشعر لايلبث أن يطول من جديد صباح كل صباح. لذلك فقد بدأ الخوف يتسرب إلى قلبي الأختين من بشاعة جرائمهما.

كان الملك أيضاً يرى حديقة القصر الثاني، ويرى أولئك الأولاد يرتعون فيها. وقال في نفسه: «هؤلاء هم الأولاد الذين كان بودي أن تضعهم زوجتي، يبدو أنهم

مثل أولئك الذين وعدتني بهم». لكنه لم يـر شعرهم الـذهبي لأنهم كـانوا يغطـون رؤوسهم دائماً.

بدأ الملك يتجاذب أطراف الحديث معهم:

ـ ما أجمل حديقة قصركم!

ـ لدينا في هذه الحديقة ياصاحب الجلالة كل عجائب الـدنيا. أرجـو أن تتواضـع وتقبل بزيارة حديقتنا.

ـ بكل سرور!

ـ وهكذا دخل وبدأ بمصادقتهم. ثم قال لهم:

ـ نحن جيران، فلماذا لا تأتون عشية الغد لتناول العشاء في قصري؟

ـ لا نريد يا صاحب الجلالة أن نزعج أهل القصر.

ـ لا، أبداً، سأكون مسروراً كل السرور.

ـ قبلنا إذن وسنكون عندكم في الغد يا جلالة الملك.

عندما عرفت الأختان بدعوة الملك، جريتا بسرعة إلى العجوز التي يفـترض أنهـا قتلت الأولاد. ـ ماذا فعلتِ يا شمطاء بأولئك الصغار؟ فأجابت: ـ وضعت كـلاً مـنهم في سلة ورميت السلة، في النهر، لكن السلة خفيفة، ويمكن أنها طافت على سطح المياه، والحقيقة أني لم أبق لأراقب إن كانت قد غرقت أو أنها لم تغرق.

ـ يالعينة! صاحت بها الأختان. ـ الأطفال مـازالوا أحيـاء وقـد قابلـهم الملـك، إن عرفهم سيكون الموت مـن نـصيبنا. يجـب مـنعهم مـن زيـارة القـصر، يجـب أن يموتوا الآن بالفعل.

ـ سأتكفل بذلك، أجابت العجوز.

تنكرت العجوز بزي شحاذة، وجلست أمام باب الحديقة. في تلك اللحظة كانـت البنت تختال في حديقتها وتقول: لاشيء يـنقص هـذه الحديقـة، لايمكـن أن يـضاف إليها شيء، فيها كل محاسن الدنيا.

ـ أو تقولين أنه لا ينقصها شيء؟ قالت العجوز.

ـ أرى أن هناك شيئاً ناقصاً هنا يا بنت.

ـ وما هو؟ تساءلت البنت.

ـ المياه الراقصة.

ـ وأين نجد المياه الراقصة؟ بدأت البنت تتساءل، بينما اختفت العجوز. انفجرت البنت بالبكاء وهي تقول: وأنا التي كنت أظن أنه لا ينقصنا شيء في هذه الحديقة، لكن ليس في الحديقة مياه راقصة. آه، لابد أن تكون رائعة تلك المياه الراقصة. وواصلت البنت بكاءها.

عاد الشقيقان فوجدا البنت يائسة تبكي: ولماذا تبكين؟

ـ أرجوكما، دعاني وشأني، كنت أتمشى في الحديقة، وكلي ظنّ بأن فيها كل محاسن الدنيا، عندما أتت عجوز أمام الباب، وقالت: «تظنين أنه لا ينقص شيء؟ لكنه ليس في الحديقة مياه راقصة».

ـ أهذا كل مافي الأمر؟ قال الأخ الكبير:

ـ سأذهب أنا للبحث عن هذا الشيء، وهكذا تعود إليك السعادة. ثم خلع خاتماً كان في إصبعه، ووضعه في إصبع أخته. ـ إذا رأيت أن حجر هذا الخاتم قد تغير لونه فهذا يعني أني متّ. ثم قفز على صهوة حصانه وانطلق.

بعد جري طويل، لقي الصبي ناسكاً سأله: إلى أين أنت ذاهب؟ إلى أين أنت ذاهب أيها الشاب الفتي؟

ـ إني أبحث عن المياه الراقصة.

ـ يا مسكين ـ قال الناسك ـ يريدون لك أن تذهب إلى حتفك على قدميك. ألا تعلم مخاطر هذه الرحلة؟

ـ مهما كان الخطر الذي تتكلم عنه، فأنا عازم على أخذ ما أريد.

ـ اسمع إذن ـ قال الناسك ــ هل ترى ذلك الجبل؟ اصعد إلى القمة، وهناك ستجد سهلاً كبيراً في وسطه قصر جميل. وستجد أمام البوابة أربعة عمالقة، في يد كل واحد منهم سيف كبير. انتبه: يجب ألا تمر عندما ترى أن أعينهم مغلقة، هل فهمت؟ لكن بإمكانك أن تمر، عندما ترى أن أعينهم مفتوحة. ثم عليك ألا تمر إذا رأيت البوابة مفتوحة؛ أما إذا رأيتها مغلقة، فادفعها واعبر. ستجد بعدها أربعة أسود: لا تمر، عندما ترى أعينهم مغلقة؛ وبإمكانك أن تمر عندما ترى أعينهم مفتوحة، بعدها ستجد المياه الراقصة. شكر الفتى الناسك، وودعه وقفز على جواده، ثم انطلق نحو قمة الجبل.

في أعلى القمة وجد القصر، بوابته مفتوحة، وأمامه العمالقة بأعينهم المغلقة. ففكر: «متى يمكنني أن أمرّ إذن...؟» ثم بقي محترساً. ما إن فتح العمالقة أعينهم

وانغلق الباب، حتى عبر البوابة ثم انتظر حتى فتح الأسود أعينهم وعبر ثانية. وجد المياه الراقصة، فملأ منها القارورة التي أحضرها معه. وما إن فتح الأسود أعينهم، حتى هرب. كانت الأخت تراقب بقلق بالغ حجر الخاتم في إصبعها، فتخيلوا فرحتها؛ إذ رأت أخاها يعود وفي يده قارورة معبأة بالمياه الراقصة. تعانقوا؛ وقبل بعضهم بعضاً، ثم وضعوا نافورتين من ذهب في وسط الحديقة، ووضعوا المياه الراقصة في النافورتين، فبدأت المياه تتراقص، وهي تتنقل بين النافورة والنافورة، بينما جلست الصبية تستمع بالمنظر البهيج، هي مفعمة بالسعادة، لأنها تأكدت أن كل محاسن الدنيا أصبحت موجودة في حديقتها.

جاء الملك، وسألهم لماذا لم يأتوا إلى عشاء البارحة، رغم أنه انتظرهم كثيراً من الوقت. فشرحت له الصبية أن المياه الراقصة لم تكن موجودة في الحديقة، وأن أخاها الأكبر ذهب لإحضار المياه الراقصة. كال الملك كثيراً من المديح لهذه المياه الراقصة، ثم دعاهم مرة أخرى للعشاء في الغد. أرسلت الأختان العجوز مرة أخرى، وامتلأت هذه بالمرارة عندما رأت المياه الراقصة تتراقص في الحديقة. لذلك فقد قالت للصبية: «لقد حصلتِ على المياه الراقصة، لكنه مازال ينقصك شجرة الألحان». قالت كلمتها، ثم ذهبت واختفت.

عاد الشقيقان: أخوي العزيزين، إذا كنتما تحباني فعليكما إحضار شجرة الألحان.

سارع الأخ الثاني هذه المرة، وقال: «أمرك ياأختي، سأذهب وأحضرها لك».

أعطى خاتمه لأخته، قفز على صهوة جواده، وجرى نحو الناسك الذي ساعد أخاه.

- هم! شجرة الألحان صعبة المنال. لكن اسمع ماذا عليك أن تفعل: تسلق الجبل، واحذر البوابة والعمالقة والأسود، كما فعل أخوك. ستجد بعدها بوابة صغيرة وفوقها، مقص. لا تمر إذا رأيت أن المقص مغلق وبإمكانك أن تمر عندما ترى المقص مفتوحاً. ستجد عندها شجرة الألحان بكل أوراقها. تسلق الشجرة، واقطع أعلى غصن فيها. ازرعه في حديقتك، وستجد أنه سيمد جذوراً في أرض الحديقة.

صعد الشاب الجبل ووجد كل العلامات الملائمة فدخل. ثم تسلق الشجرة ومر من خلال أوراقها العازفة، ثم أخذ الغصن العالي، وعاد إلى بيته مصحوباً بألحان الغصن.

كان الملك مستاءً كل الاستياء، لأن الأُخوة نكثوا بوعدهم للمرة الثانية، لكنه سرَّ كل السرور لسماع تلك الألحان، فدعاهم للمرة الثالثة.

أرسلت الأختان العجوز في الحال.

ـ هل أنت مسرورة من نصائحي؟ المياه الراقصة وشجرة الألحان، لا ينقصك الآن إلا الطائر الأخضر، وتكون كل محاسن الدنيا في حديقتك.

عاد الشقيقان: أخوي العزيزين! من منكما يحضر لي الطائر الأخضر؟

ـ أنا، أجابها الأول ثم انطلق.

ـ أما هذه، فمصيبة بالفعل ـ قال الناسك ـ لقد ذهب كثيرون إلى هناك، ومازالوا هناك. إنك تعلم أنه يجب أن تذهب أولاً إلى قمة الجبل، ثم إنك تعرف كيف تدخل، لكن ستجد هذه المرة حديقة مليئة بتماثيل من المرمر الخالص. إنهم كانوا فرساناً نبلاء مثلك، وقد حاولوا الحصول على الطائر الأخضر. سترى أن هناك مئات من الطيور تحلق بين أشجار الحديقة. أما الطائر الأخضر، فذاك الذي يتكلم. سيكلمك؛ ولكن احذر؛ عليك ألا تجيب أبداً، مهما قال وسأل.

وصل الفتى إلى الحديقة المليئة بالتماثيل والطيور. حط الطائر الأخضر على كتفه، وقال له:

ـ هل أتيت أيها الفارس؟ أو تظن أنه بإمكانك أخذي؟ إنك مخطئ، فخالتاك هما اللتان أرسلتاك لتموت هنا، بعد أن سوَّرا أمك داخل حفرة. وهي على قيد الحياة.

ـ أمي ملقاة وهي حية في حفرة؟ قال الفتى، وما إن لفظ هذا الكلام حتى تحجَّر وأصبح تمثالاً.

كانت الأخت تنظر إلى الخاتم كل لحظة، وعندما رأت أن لون الحجر بدأ يميل إلى الزرقة صاحت: النجدة، إنه يموت. فقفز الأخ الثاني على صهوة الجواد، وانطلق.

وصل الثاني إلى الحديقة، فقال له الطائر الأخضر: «أمك ملقاة في حفرة وهي على قيد الحياة».

ـ ماذا؟ أأمي مسوَّرة داخل حفرة وهي حية ؟ صاح الفتى، فتحَجَّر وأصبح تمثالاً.

راقبت الأخت خاتم أخيها الثاني، فرأت أنه ينقلب أسودَ، لكنها لم تستسلم. بل ارتدت ملابس الفرسان، وأخذت قارورة صغيرة فيها مياه راقصة، وغصناً من شجرة الألحان، ثم جهزت أفضل الخيل، وانطلقت.

قال لها الناسك: افتحي عينيك! اسمعي وعي! إذا سمعت الطائر المتكلم يحدثك، فلا تجيبيه ببنت شفة، وعدّي نفسك أنك ميتة لا محال عندما تتفوهين بحرف واحد. كل ما عليك فعله، هو أن تنزعي ريشةً من جناحه، بلليها بماء قارورة المياه الراقصة ثم رشّيّ بذاك الماء كل التماثيل....

ما إن رأى الطائر الأخضر الفتاة، وهي بلباس الفرسان، حتى حطّ على كتفها، وقال لها: ـ أأنت أيضاً هنا؟ ستصبحين الآن مثل أخويك؛ هل ترينهما؟ واحد..اثنان.. وأنت الثالثة...أبوك في الحرب، وأمك حيةٌ؛ لكنها مسورة في الحفرة .. وخالتاك تضحكان في سرهما. تركته يهذي كما يشاء، فتحول ليكرر الكلمات نفسها في أذنها. لكنه لم يسارع في الطيران عندما أمسكت به الفتاة ونزعت ريشة من جناحه، ثم بللت الريشة بالمياه الراقصة، ومررت الريشة تحت أنف أخويها المتحجرين ـ فتحرك الأخوان وعانقاها. بعدها، فعلوا جميعاً الشيء نفسه مع التماثيل المتحجرة جميعها فكان لهم تبعٌ من النبلاء الفرسان والبارونات والأمراء وأبناء الملوك. ثم شمموا الريشة للعمالقة، فاستيقظ العمالقة، وفعلوا الأمر ذاته مع الأسود، فاستيقظ الأسود. أما الطائر الأخضر، فحط على شجرة الألحان، واستسلم لمن وضعه في القفص. ثم خرج الجميع في موكب واحد من قصر قمة الجبل، فانفك السحر وغاب القصر.

عندما رأى أهل قصر الملك الحديقة، وفيها مياه راقصة وشجرة ألحان وطائر أخضر، والأخوة الثلاثة يحتفلون مع جمع غفير من الأمراء والبارونات، أغمي على الخالتين، وقام الملك فدعا الجميع إلى الغداء.

لبوا الدعوة، ودخلت الأخت، وعلى كتفها الطائر الأخضر، وماإن جلس الجميع إلى المائدة، حتى قال الطائر الأخضر: «بقي واحدة» فتوقف الجميع.

قام الملك، فاستعرض كل نساء القصر، ليرى من هي تلك المتغيبة؛ لكن الطائر الأخضر بقي يكرر ويكرر: «بقي واحدة».

لم يعرف أحد بمن يمكن أن يأتوا، إلى أن تذكر البعض، وصاح: «صاحب الجلالة! ألا يمكن أن تكون تلك هي الملكة المسورة حية في الحفرة؟». عندها أمر الملك بتهديم ما حول الملكة من بناء، وعندما خرجت، عانقها الجميع، وقامت البنت ذات النجمة على الجبين بتغسيلها في شيء من المياه الراقصة، فعادت سليمة كما لو أنها لم تتعرض لمكروه.

جلس الجميع إلى مائدة الغداء، جلست الملكة بملابس الملكة، وفي صدر المائدة. بينما بقي وجها الأختين مصفراً، كأنهما خرجتا من القبر.

وكان الجميع بصدد أن يأكلوا أول لقمة، عندما قال الطائر الأخضر: «لا تأكلوا إلا من طعام أنقره بمنقاري»؛ ذلك أن الأختين كانتا قد سممتا الطعام. وهكذا فإن المدعوين لم يأكلوا إلا من طعام نقره الطائر، فنجا الجميع.

عندها قال الملك: لنسمع الآن ماذا يروي لنا الطائر الأخضر.

قفز الطائر الأخضر على المائدة، وتوقف أمام الملك وقال: ياملك، هؤلاء هم أولادك. فكشف الثلاثة عن رؤوسهم، فرأى الجميع أن شعرهم ذهبي، وأن هناك نجمة على جبين الفتاة. وتابع الطائر الأخضر كلامه، وروى القصة كلها.

عانق الملك أولاده، وطلب السماح من الملكة. ثم أمر بإحضار الأختين والعجوز وقال للطائر الأخضر: «الآن وقد كشفت كل شيء عليك، أن تصدر الحكم».

فقال الطائر: «للأختين قميص من قار ومعطف من نار؛ أما العجوز فترمى من النافذة».

وهذا ما صار، ثم عاش الملك والملكة والأولاد بسرور ووئام. ■

قصص بلغارية

كتاب من بلغاريا

ت: علي أحمد ناصر(*)



أقـــدار

تونتشو انزييف

كاتب وروائي بلغاري معروف من جيل السبعينات. حاز على جوائز أدبية عديدة.

اهتزَّ زجاج النوافذ بقوة بسبب الضجيج العالي والمتصاعد، وتصادمت الكؤوس على الطاولة فاستيقظ مذعوراً.

قرع أحدهم بإلحاح شديد على بوابة الدار، وناداه باسمه، فنهض عاري الصدر، وخرج حافي القدمين. قرب السور الخشبي كان البلدوزر يزأر بعناد، تتقدمه شفرته

(*) مهندس، عضو اتحاد كتاب الانترنت العرب، يكتب القصة، ويترجم عن اللغتين البلغارية والانجليزية، نشر في القصة القصيرة مجموعات: كنة أبي غسان، سكرتيرة، و ماري. وفي الشعر صدر له بالبلغارية ديوان " كلمات من عبير دمشق"، وترجم رواية المعلمة أويشي (اثنا عشر زوجاً من العيون) اليابانية عن اللغة البلغارية. وعن الانجليزية ترجم كتاب (في فضاء الصمت)، و قصصاً للأطفال في مجموعتي سر الهارب من البوليس، وسميرة الصغيرة.

الضخمة. ومن كبينه ظهر وجه السائق الدهني النعسان. أما المختار إيليا فقد كان ما يزال يقرع خشب البوابة بعكازه الدقيق.

اختفت كف العم سابي تحت سترته مفتوحة الأزرار، وبدأ يفرك جسمه لا شعورياً؛ إذ لم يكن هناك ما يهرشه، ربما كان السبب القشعريرة الناتجة عن لسعات برودة الفجر الواخزة.

نظر نحو الجهة التي تحاول فيها الشمس فتح جفنيها المحمرين، وجرى بحذر على درجات السلم الحجري الباردة، تمطّى متثائباً عند البوابة الخارجية، وتساءل بضجر: «ما هذا؟ لماذا يزعجون الناس في الصباح الباكر هكذا؟»

ـ سوف نقتلع شجرة الدردار.

أعلن المختار قراره، وهو يشير بعكازه اللامع نحو الشجرة الضخمة أمام البوابة الخشبية لدار العم سابي.

نظر العم سابي نحو شجرة الدردار الضخمة. ساقها المنتصبة باستقامة، المغطاة بقشرة بنية مجعدة، الأغصان السامقة وارفة الظلال، جميعها بدت بسكونها العميق وكأنها مذنبة. ومن أعلى الشجرة صفقت بجناحيها يمامة بغضب، وطارت بعيداً عن عشها أعلى الشجرة.

كان العم سابي يعلم أنهم سيقتلعونها ذات يوم. لذلك كان يقف عند عودته من الحقل كل يوم تحت أغصانها ويحدق، غير مصدق، بجذعها المنتصب كي يتأكد من بقائها، ثم يبتسم ويلوح بيده محيياً، قبل أن يدخل داره.

كان يستيقظ كل صباح على صوت تغريد عزيز عليه لذكر الشحرور، الذي اعتاد إعادة بناء عشه كل عام فيها، وكان ينتظر قدومه مطلع كل ربيع، حين يصدح بقوة جنونية ليوقظه، عندها ينزع عنه لحافه الملتف به، ويراه عبر النافذة على الأغصان المتدلية، فيبتسم ويخرج لاستقباله برجليه المتخشبتين من الصقيع.

«كنت أعلم أنهم سيقتلعون.....»

ـ إنه قرار يا عم سابي..

أيقظه من ذهوله صوت المختار.

ـ ومن صاحب القرار؟ الشجرة شجرتي!

ـ صرخ العم سابي بغضب.

ـ إنها مريضة، مصابة بمرض هولندي، انظر، تعال وانظر..

وأشار المختار بعكازه نحو غصن يابس. ثم تابع:

ـ لقد أمروا باستئصالها!

وجم العم سابي. فقد كانت الشجرة شاهداً على أفراحه وأتراحه. كما كان قد اعتاد عند شعوره بالوحدة المضنية الجلوس عند ساقها القوية، كي يصغي لحفيف أوراقها. كان ذلك الحفيف الأمر الوحيد الذي يعيد إلى الوراء الكثير من صفحات الذكريات في حياته.

قبل كل شيء، كان ذاك الطفل الحافي القدمين يجمع التراب الساخن، ويوزعه كومات صغيرة براحتيه حول ساق الشجرة. إنه هو. في ذلك الوقت ولدت أغلى الذكريات ذكرى «يوم غيورغي»(*) حيث تجمع سكان الحي جميعاً هنا. ربطوا أرجوحة مشدودة بحبلين متينين إلى أغلظ غصن في الشجرة، وبدؤوا يتأرجحون. وكان الفتيان يوخزون سيقان الصبايا بحواف الأوراق الإبرية، فيصرخْنَ ويضحكْنَ ويُغنِّينَ. لم يكن صراخهنَّ بسبب الألم بل من الفرح، ولأنهنَّ، أيضاً، كنَّ يردن لهذه اللعبة أن لا تنتهي. وكانت حبال الأرجوحة تدور وتنطلق نحو السماء العالية.

بعد زمن، كانت هناك أرجوحة أيضاً، كانت هذه المرة من أجل ستانتشو. وقد ربطت على الغصن نفسه. وكان ستانتشو يتأرجح لاهياً ويركل الهواء برجليه الحافيتين، ويصرخ بفرح غامر، وهو يظن أنه يستطيع الطيران للوصول إلى الأوراق الصاخبة في الأعلى. في حين كان مع والدته يوزعان العيدان اليابسة على سور الدار، والعرق المالح يغطي وجهيهما.

في الصفحة التالية... الصفحة التي ربما لا يريد تصفحها.. يتحول همس الجذع إلى دوي..

كان ذلك عندما عاد ستانتشو من صوفيا، وقال إنه ببساطة عاد كي يمكث ليوم أو يومين فقط. لقد فهم الوالد حالته، ولم يرد الإلحاح بالأسئلة عن أسباب عودته المفاجئة، قريباً سيصبح مهندساً، ماذا يستطيع تفكير قروي بسيط مثله أن يقدم له! فخرج عند الظهيرة يتجول في القرية عله يشم رائحة خبر ما عن أمر ابنه. لكن، وقبل أن يعبر الجسر الخشبي الصغير فوق النهر الذي يسقي القرية ويقسمها إلى حيين، لاحظ نشاطاً غير عادي أمام المبنى الحكومي، حيث ظهرت بعض القبعات الزرقاء. توقف يراقب حركة رجال الشرطة وهم يعبرون النهر الصغير بسرعة نحو الشارع المقابل، بعد قليل سمع طلقات نارية تلاها صراخ وعويل عالٍ يصدر من

هناك، والناس يركضون تجاه حارته، فركض ليرى ما يحدث في حيه، شعر بحدس غريب يحثه على التوجّه نحو البيت. عندما وصل، كان يلهث بصعوبة بالغة، وجد داره تعج برجال الشرطة، ومن الغصن الأكبر لشجرة الدردار التي اعتاد ربط أرجوحة الأولاد عليه، كان ولده ستانتشو يتدلى مشنوقاً! تجمد كحجر، وبدا مصعوقاً قبالة البوابة، وهو يحدق في ابنه بعينين لا ترفان. لم يستطع الصراخ وقتذاك أو التحرك من مكانه.

يتذكر العم سابي دوماً هذه الأشياء عندما يريح ظهره إلى جذع الشجرة المنتصب...

اعتاد شبان القرية القدوم في مثل ذاك اليوم من كل سنة، يحملون إكليلاً كبيراً من الزهور، يضعونه على ساق الشجرة، ثم يتجمعون حول العجوز، يرجونه أن يحدثهم عن ستانتشو. يبقون، ينصتون، ثم يغادرون. أما العم سابي فيستمر جالساً يمسح بيديه بلطف على الأوراق الطرية لأزهار الإكليل وورده حتى وقت متأخر من الليل، عندما يطغى الندى برطوبته على شاربيه المصفرين.

كان يصغي ذلك اليوم لحفيف أوراق الشجرة، ويرجو أن لا يتصفح أوراق الماضي.

قبل عامين، في ذلك الربيع الجليدي، لاحظ تأخر ازدهار شجرة الدردار، في حين كانت تبكر بتساقط أوراقها في الخريف.

سألها:

ـ ما بك يا أختاه؟

لكن الشجرة لم تجبه. وشيئاً فشيئاً بدأت أغصانها العارية ترتجف وتئن، كأن عارضاً ثقيلاً يؤلمها.

ـ وأنا أيضاً أشعر بشيء يعصر قلبي، شخنا يا أختاه شخنا.

كان يتحدث مع الشجرة..

في الربيع التالي لم تنمُ الأغصان العلوية للشجرة؛ بل يبست!

تابع العم سابي كلامه:

ـ هكذا إذن! عاجلاً أم آجلاً سيسبق أحدنا الآخر، مغادراً هذا العالم. لكن الدردار يموت صامتاً، من دون أن تعلم سبب موته، من دون أن تعرف مرضه. ها هم يقولون الآن أن المرض الهولندي هذا لا شفاء منه. يبدو أنه كالسرطان عند الإنسان.

ـ لا يهم يا عم سابي.
ـ أجابه المختار، وتابع موجهاً كلامه إلى سائق البلدوزر:
ـ هيا أيها الشاب هيا!

تحرك الشاب بخفة، ربط طرف سلسلة فولاذية حول ساق الشجرة الضخمة، بينما ثبت الطرف الآخر بحلقة البلدوزر.

تجمد العم سابي في مكانه. إنه نوع من الشنق، إنها تشبه عملية الشنق التي....

ـ توقف! ماذا تفعل؟ هذا مستحيل! أنا لا أسمح...

زأر البلدوزر بصوت عال، وتحرك مبتعداً، فاستقامت السلسلة الفولاذية، أصبحت مشدودة، أنّت جذور الشجرةً بصوت عال، تقطعت أوصالها، وانفصلت عن بعضها بعضاً متكسرة، إنهم يحطمونها! تصدعت الشجرة اليابسة، طلبت النجدة. شيء ما يتقطع في صدر العم سابي أيضاً. اليمامة تطير مرعوبة، وتحط أحياناً على طرف النافذة، ورأسها الرمادي يدور وهي تحدق مستنكرة في كل الاتجاهات...

بعد أيام قليلة، حلق رفٌ من طيور اليمام فوق المكان الفارغ للشجرة، حدقوا في آثار جنزير البلدوزر في الأرض الخالية، أصدروا أصواتاً غريبة وعالية ومذعورة، ثم طاروا بعيداً إلى مكان مجهول.

(*) ((يوم غيورغي: لكل اسم قديس يوم في السنة يحتفل فيه من يحملون هذا الاسم. المترجم))

السيدة ونجار الموبيليا

فيكتوريا بلاغويفا

ـ كاتبة بلغارية مواليد مدينة صوفيا 972، خريجة جامعة صوفيا، كلية الآداب، اختصاص: أدب تشيكي، تعمل مترجمة وباحثة في شؤون المكتبات.

وصل نجار الموبيليا في الموعد المحدد، وكانت السيدة قد ناقشت مع زوارها التغييرات التي تنوي القيام بها في غرفتي الضيوف والنوم.

دعته للجلوس على كرسي وثير، وتركت وجهها يشع حزنه في فضاء الغرفة باحترافية متقنة.

شعر براحة كبيرة في مقعده، ورأى أمامه ربيعاً طالما انتظره.

تمت دعوته بشكل غير متوقع، مع ذلك أحس أنه سيصبح نجاراً شخصياً لموبيليا هذا البيت.

تميز نهار اليوم بما حمل من خير فائض لمشاعره الدفينة. النافذة المفتوحة أمامه جمعت المنظر من الخارج وانتظرت تعب الريح.

بنت السيدة ـ لبقة الحديث ـ كبرياءها من نور الشمس القوي، واتشحت بأسى الكآبة، لكي تحجب حيرتها عن الواشين.

أرادت تفصيل أريكة كبيرة وجديدة بمواصفات خاصة لوناً ومقاسات. وقالت إنها ستضعها في بهو المنزل، كي يجلس عليها الضيوف واحداً بعد الآخر. خاصة أيام الآحاد عندما يكثر الزائرون؛ أما باقي أيام الأسبوع، فكانت تقضيها في غرفة النوم حيث لا تخاطر كراهية السهر بالدخول لتزعجها.

نُحتت أيامها يوماً إثر يوم، وعاشت في انتظار تغيير مفاجئ وبسيط يدخل بعض حماسة إلى حياتها الرتيبة.

لا تتوقع استقبال أحد اليوم سوى نجار الموبيليا، مع ذلك؛ فقد آثرت الصمت لتترك المجال للريح العاتية في الخارج، كي تحكي همّ الخريف.

يجب أن تكون الأريكة جاهزة بأسرع وقت ممكن، قبل موعد زيارة الطبيب النفسي، الذي يأتي شهرياً مرة واحدة، في يوم جمعة، اليوم الذي يفضله على باقي أيام الأسبوع.

دعت النجار إلى إحتساء الشاي، كي تناقش معه بعض التفاصيل الضرورية.

يجب أن تكون الأريكة حمراء اللون، تستطيع تحريكها على عجلات صغيرة، وأن تكون من جلد طبيعي فاخر، وعليها بعض الوسائد البسيطة لتزيدها جمالاً.

أكثرت السيدة من رغباتها، لعلّها تكسب رضا الطبيب النفسي الذي سيجلس على الأريكة يوم الجمعة القادم، في الوقت الذي تتحدث فيه عن نفسها. وحتى ذلك الحين، عليها أن تهتم أيضاً بتسجيل أفكارها كالعادة في سجل ملاحظات صغير.

كانت قد جمعت في أحد الأدراج الواسعة سجلات وجدها التي تصرخ باستمرار بصوت مكتوم في وجه الخشب المصقول حولها، مطالبة إياه بحبس كل هذا العالم المبهم داخله.

كتب النجار مواصفات الأريكة في دفتره، ثم احتسى باقي الشاي، وجاء وقت مغادرته، فرافقته السيدة بكل مودة إلى الباب، وبعد أن اتفقا على اللقاء قريباً، فتحت باب الشقة، فتسرب تيار هواء بارد عبر المنزل، تنفس البيت على إثره الصعداء.

أصبحت الأريكة جاهزة قبل نهاية الأسبوع. جمّلت البهو بشكل ملفت، وصار كل من يمر بها يرمي عليها نظرة تعب.

ولّدت الأريكة مشاعر حنان جياشة لدى السيدة، فأولتها اهتمامها الفائق. خاصة بعد أن شعرت بشيء ما يلح عليها كي تضعها في مكان آخر، يليق بقطعة موبيليا فاخرة مثلها. لذلك، وقبيل موعد اللقاء مع الطبيب، أمرت بنقل الأريكة إلى غرفة الضيوف، قرب النافذة. هناك دخلت أشعة الخريف فوراً، واستلقت عليها، ورمت سحابة قلقة حنينها على إحدى الوسائد.

وجاءت ساعة شتاء تدق الأرض برجلها بقوة، فردد الصدى ادعاءها، واستدعى الجلد الأحمر الدافئ تعب جميع ساعات القيلولة.

جلس الطبيب على الأريكة، فشعر بالراحة واستطاع حل لغز الغسق، قبل أن يطرح كعادته أسئلته التقليدية.

جلست السيدة قبالته، لكن تشاؤماً ما عكّر في لحظات الاعتراف مزاجها. وهي التي تعرف يقيناً وجوب التغلب على ضجيج رأسها.

إشارات وقوف حمراء، تنذر بالخطر، تتراكم في تقرح مزمن لأشعة الغروب المتلاشية.

يأتي الطبيب النفسي عادة بعد الغروب، بعد سؤال أطفأته نهاية نهار مشبع بالعواطف.

بين السيدة والطبيب، وقفت مرتجفة الشخصية المهزوزة للشمعة. وفي اللحظة التي أصمتت بها السيدة بوحاً فظيعاً، قرع جرس البيت، ودخل نجار الموبيليا الغرفة وهو يقول إنه نسي هنا شيئاً مهماً جداً، كان بادي الاضطراب والحذر.

دعته السيدة إلى الجلوس على الأريكة. أما هو، رغم توتره الظاهر جلياً، فقد أبدى جليل احترامه للجو الرسمي الذي وجد نفسه فيه.

رفض بشدة الجلوس على الأريكة. فظهرت من خلال العتمة الخفيفة ملامح لغز ما.

لم تعترض السيدة أبداً على وجود هذا الدخيل الطارئ، ولم تعبأ لعرض مشاكلها المتنامية أمامه. تلك المشاكل التي بدأت تتساقط على ضوء الشمعة في جيب المساء.

بعد عودته إلى منزله بعد ظهر ذلك اليوم، استحم نجار الموبيليا، ثم استلقى على أريكة طويلة في غرفة الجلوس. كان المصباح ينتظر الظلام بنبرة صمّاء. والستائر تتصفح منظر المنتزه وغابة الصنوبر الصغيرة في الخارج. وعلى الطاولة الصغيرة كتاب يشتّمُ الوحدة. بقي شيء واحد مفقوداً!

أحس نجار الموبيليا بعجز أطراف أصابع قدميه عن تحسس جلد المسند الجانبي الآخر للأريكة الطويلة. لم يفهم السبب! هل فقد....! أحس أن يديه قد شلتا أيضاً. وأنه سقط كجثة حية في عمق مكيدةِ ما بعد الظهر. حاول النوم لكن الكرى أبى القدوم، فصهر واقع ما يجري في غربال فكر مستنير، وجرب تناول بعض الطعام، لكن اللقمة توقفت في حلقه كالفاصلة. وأخيراً أراد قراءة قصيدة ما من الكتاب، لكن بؤبؤيه قفزا قفزات خماسية فوق استعارات سامة عطرة الرائحة.

شغل جهاز التلفاز، فسمع المذيعة تعلن إيداع ما بعد الظهيرة في ثقب الدعايات.

تمكن من عشق الريح، لكن عرضه الذي لعبه معها سحب أوتار طائرته الورقية فهربت منه وهي تحمل...

تسلق نحو القمة، فكان السبّاق إليها، وهناك وجد نفسه أمام السيدة؛ حيث الأريكة التي تخفي بين زغب ثناياها والوسادة روحه المفقودة.

أمام الأريكة فقد قدرته على التفكير، أحس بروحه تتململ تحت جسد الطبيب المستريح على الأريكة. إنه يهرسها، فهل سيستطيع إعادة تأهيلها يوماً؟ وكيف سمح لنفسه بالجلوس عليها؟

إنها مشكلة عويصة أن يضع النجار روحه في الأرائك التي يصنع، ليأتي الزبائن ويجلسون عليها. لو تم ذلك حقاً مع كل ما صنع، لما استطاع التنفس الآن.

ـ آه.

تأوه الطبيب فجأة ونهض فجأة.

لم تفاجأ السيدة! وبدأ شعور بالهدوء يكسو نجار الموبيليا. أما روحه فقد خرجت من ثنايا الأريكة، ورفّت بدلال وشموخ وسؤدد مظهرة نفسها للجميع.

إيغـــون والصـــمت

إيمانويل فيدينسكي

مواليد مدينة فيدين 1978 / متخصص من جامعة القديس كليمنت أوخريدسكي - صوفيا باللغويات والالمانيات، حائز على جائزة القصة القصيرة في مسابقة باشكو سوغاروف 2004.

صدر له: خرائط الهزيمة – مجموعة قصصية – 2005، ورواية " أماكن من أجل التنفس" 2008، يعمل منذ 2008 مديراً للقسم البلغاري في التلفزيون الألماني. في بون.

يكتشف إيغون، ابن الثانية عشرة، ذات صيف سر الحركة بلا صوت.

يتعود الرجوع مبكراً من المدرسة. جدته مستلقية في الطابق العلوي لقيلولة ما بعد الظهر، وبينما يجلس، وبيده كأس الليمونادة، ليستريح من تعب السفر في حافلة المدرسة القديمة على الطريق الترابية الوعرة، يقع نظره على النافذة الصغيرة العلوية لبيت الجيران المقابل في الجهة الأخرى من الشارع. إنها نافذة حمام آل بيرغيروف، الذي تستحم فيه يومياً في مثل هذا الوقت ابنتهم الكبرى ليندا.

لم يكن سحر تخيلاته التي ترسم أجزاء جسد ليندا غير المرئية، تفوق شدة افتتانه في تفسير حركاتها التي لا تصدر أي صوت. المسافة بعيدة جداً، والنافذة مغلقة، ولا يتمكن إيغون من سماع شيء.

- نقية كلحن جميل تلك الحركات..

- يقول إيغون، وهو يحتسي قليلاً من الليمونادة، ويتابع:

- الهدوء الذي لا يقتل لا خوف منه، إنها تتحرك بصمت.

حتى انتهاء العام الدراسي، وخلال العطلة الصيفية كلها، يستمر في مراقبة ليندا المستحمة. سيشرب الليمونادة، وستغمره السعادة والهدوء. سيدوم ذلك حتى اللحظة التي لن يفاجئه فيها والده ذات عصر في شهر آب، عندما يعود مبكراً من عمله،

سيدخل الوالد ويلاحظ نظرات ابنه الحالمة، سيتبع تلك النظرات حتى النافذة العلوية الصغيرة لمنزل الجيران المقابل في الجانب الآخر من شارع القرية. سيخرج الأب متعمداً الهدوء، لكن الابن يسمع صوتاً ما ينتزعه من تخيلاته.

سيبقي ألكسندر الموضوع بلا تعليق، ولن يحدث به أحداً، ولن يتابع تطوراته. وعندما يعود مرة أخرى مبكراً من عمله، سيصدر متعمداً صخباً ما، ليعطي الوقت اللازم لابنه، ليتذكر نفسه، ويخرج من لاوعيه.

يخطئ الأب في ظنه، لأن فتنة الجنس عند ابنه قد تحولت إلى إحساس غامر بالهدوء، يرسمه جسد بلا صوت، وشهوة حركةِ جسدٍ ساكنة.

سيلتقي بها في لايبزغ بعد ثماني عشرة سنة في معرض فني له. سيعرفها من حركات جسدها الهادئة والمتموجة التي سحرته في طفولته. لا تأثير للضجيج المحيط الآن، لأنه سوف يمثل الصمت اللطيف الذي يلف تلك الحركات.

ستبتسم له ليندا من طرف المعرض البعيد، وسيهربان عبر الزمن طوال المساء، ولأن المعرض يبقى مكتظاً بالزوار، يقرر في النهاية التقدم إليها، ودعوتها لتناول طعام العشاء معه.

ـ كنت تشاهدني أستحم؟! لا أستطيع تصديق ذلك!

ـ في الحقيقة لم أرك جيداً، لا يمكن رؤية الكثير من نافذة صغيرة، كان يشغلني أمر رذاذ الماء عليك، الذي لا يصلني صوته! مع ذلك كان الأمر مسلياً.

ـ لم يخطر لي أبداً أنه يمكن رؤية شيء من الخارج. كلنا كنا نستحم هكذا، حتى جدتي.

ـ إنها ثقة الحياة الريفية.

ـ آ... نعم.

ستضحك ليندا، وتشع عيناها بوميض خاص خلف زجاج كأس النبيذ الأحمر. وتتابع:

ـ لم تتغير هذه الأشياء حتى الآن.

ـ تريدين القول إنك ستستحمين عند عودتك خلف تلك النافذة المكشوفة أيضاً؟ قولي متى، وسأذهب فوراً إلى القرية.

سيضحك الاثنان، وسيشعر إيغون على غير العادة بالتحرر من لعبة الشهوة تلك.

تزيده ليندا ست سنوات، وفي هذه اللحظة من حياتها تضع زواجاً فاشلاً خلفها.

في الثانية والأربعين ستتزوج من رجل يصغرها بكثير. إنه صحفي حر سينتحر بعد ثلاثة أعوام من الزواج بجرعة زائدة من الدواء. وستنتقل ليندا للعيش في البيت الذي قضت فيه طفولتها، والشاغر بعد وفاة والديها. وستعمل فيه عبر الانترنت، وهكذا مع الوقت لن يتسنى لها مغادرته، كي تتحول إلى الشكل الأسطوري في مخيلة أطفال القرية، الذي يصف عجائز القرية الوحيدين بعدم دس أنوفهم في ما لا يعنيهم.

لكن ليندا ما تزال في السادسة والثلاثين، امرأة جذابة وحزينة قليلاً. صحفية تعمل لمجلتين شهريتين وأسبوعية وطنية واسعة الانتشار. سيشربان ثلاث زجاجات من النبيذ، وبالكاد يريدان انتظار سيارة تاكسي تقودهما إلى بيت إيغون، كي يقذفا نفسيهما الواحد فوق الآخر بقوة ذكريات الطفولة المندفعة، وبثقل الوحدة التي يعيشها كلاهما.

سيبقى إيغون في لايبزغ من أجل ليندا، وسيمدد فترة مكوثه عن المدة المحددة وفق خطته السابقة. وسوف تشبّع علاقتهما بتقارب جسديهما وبأحاديثهما خارجاً في المطاعم. سيتنزهان كل مساء، وسيحكيان عن كل شيء، سيزوران المعارض الفنية والمتاحف، وسيمران من حين لآخر بمعرضه للاطمئنان على مجرياته، بعد ذلك سيعودان للحب طويلاً في شقتها، ولاحتساء الشراب حتى الثمالة.

سريعاً سيدفع إيغون الثمن. فليندا مدمنة مخدرات! وعندما يحاول مناقشة هذا الموضوع معها تنقلب عباراتها وتصبح نارية، ويتقلص وجهها فيصبح كالوتر المشدود، ومن الشفتين اللتين منحتاه أعذب الكلمات والنغمات، تنطلق بعد قليل همهمة غير مفهومة.

سيعود إيغون ذات مساء خريفي وفق موعد بينهما ليصطحبها لتناول العشاء خارجاً، ليفاجأ بها مستلقية على جانبها من دون حراك، والزبد يغطي فمها، وعيناها نصف مغمضتين على نظرة جامدة. سيأخذ الكاميرا ليلتقط لها صورة قبل الاتصال بسيارة الإسعاف.

هنا ستنتهي قصتهما، سيتلف فيما بعد تلك الصور غير الشرعية لليندا نصف العارية ونصف الميتة، لأنه يعرف أن الموت هدوء وصمت. ■



يوجين يونيسكو
يبحث عن الصور الأولى

ت: نبيل أبو صعب

أبحث في ذاكرتي عن الصور الأولى لأبي.

أرى ألواناً داكنة. كان عمري عامين، كما أعتقد. نحن في قطار. أمي تجلس إلى جواري، تلف شعرها لفة كبيرة. أبي يجلس قبالتي، قرب النافذة. لا أرى وجهه، أرى الكتفين، أرى سترة.

فجأة، النفق.

أصرخ.

*

حينما كانت ابنتي تبلغ العامين- في شارع كلود- تيراس- قطعنا، أحد الأيام، الرواق الطويل لكي نصل إلى الداخل، إلى غرفة ريجين والتي كانت مريضة، والتي كانت ابنتي تحبها حباً جماً. كانت ريجين طريحة السرير. أحمل ابنتي بين ذراعيّ. كنا نتحدث، من فسحة الباب، إلى ريجين المستلقية. تمنينا لها نوماً هانئاً. ثم أطفأت النور قبل أن نغادر. وغرقت ريجين والغرفة كلها، في العتمة. طفقت طفلتي تصرخ رعباً، كما لو أن ريجين والسرير وقطع الأثاث قد ضاعوا في العدم.

*

ربما بعد مشهد القطار بوقت قصير جداً: في باريس، أو في الضاحية القريبة، وعلى الأرجح في الضاحية القريبة، لأني أعتقد أني استطعت حصر مكان الذكرى.

كان ذلك في ليلة صيف. سماء مكتظة بالنجوم.

هو، الذي كان طويلاً، يمشي وقد حملني بين ذراعيه. ثمة أشخاص من حولنا. أبي يتحدث إليهم. أمي كانت حاضرة، أعرف ذلك، لا أراها. في هذه الذكرى أيضاً، لا أرى وجهه. أنظر من فوق كتفه. نمشي لمدة طويلة، كما يبدو لي، مدة طويلة، نحاذي سوراً.

السماء مكتظة بالنجوم.

*

غرفة معتمة. المصباح السحري. شخص ما (أبي أو أمي) يجلسني وحيداً فوق منضدة صغيرة، أقرب إلى الشاشة. خلفي، أشخاص كبار. رب المنزل، وهو سيد ذو لحية سوداء طويلة، يبدّل الصور. هل كان ثمة أطفال صغار آخرون إلى جانبي، فوق مناضد صغيرة أخرى؟ يبدو لي أن الأمر كذلك. أرى جيداً إحدى الصور المعروضة: صبي صغير يجلس إلى طاولة، فوق الطاولة، ثمة قط كبير منتفش تماماً، ذيله في الهواء.

تُستبدل الصورة، فأهتف: «بعد!...» شيء من الدهشة فيما حولي. فهل كانت هذه هي الكلمة الأولى التي أنطقها؟

*

ضوء غامر، ألوان ثرة.

صباح أحد أيام الصيف. أنا في السوق مع أبي. الكثير من الخضرة، خضار ورقية من دون شك، وربما كراث. ما زلت لا أرى وجهه، فأنا صغير جداً. أسير إلى جانبه. إنه طويل جداً. يرتدي ثياباً داكنة. لا أدري إن كنت أتذكر أنه سوق مسقوف أو شبه مسقوف، أم أني أتخيل ذلك.

كان الضوء ساطعاً جداً، وفي الوقت ذاته مخففاً بشيء ما كما لو كان شبكاً. ربما كان أيضاً أن الضوء يتسرب عبر أوراق الأشجار. أسأله بخصوص بعض الرجال الكبار المرتدين سترات خضراء الذين أخافوني كثيراً. أدله عليهم بإصبعي.

من المؤكد أنهم يبدون لي جميعاً كباراً جداً لأني صغير جداً. ولأني صغير جداً فلا أرى إلا البنطلونات وأطراف السترات.

ثمة امرأة سمينة جداً بالقرب من عربة يدوية صغيرة محملة بالخضار والبقوليات: هل أتذكرها أو أني أتخيل ذلك؟ أعتقد على الأرجح أن ذلك ذكرى حقاً.

ثم، يأخذني ثانية بين ذراعيه، مازلنا في السوق. نمرّ عبر أمكنة مكتظة دائماً بالظل وبالضوء. أرفع، لا ريب، عينيّ: أتذكر في الواقع كثرة الأوراق الخضراء.. دائماً هذا الضوء الذي يحدده الظل، والذي يرتاح فوقه الظل، هذا الضوء، هذا الظل، هذه الطراوة، هذه الحرارة، مازلت أشير بإصبعي، أسأل، وهو يشرح لي طوال الوقت.

لا أتذكر نبرة صوته. لا، لا أسمعه. لكن في هذه المرة، أرى وجهه، وكتفاً. من الواضح أنه يحملني بين ذراعيه، أنا على ارتفاع وجه أبي، إنه يعتمر قبعة مستديرة ومنتفخة.

إن هذا لابد أن يكون قد حدث في ألفور، أو في مساكن ـ ألفور.

مساكن ـ ألفور منذ....

*

أكان ذلك في اليوم ذاته، عند الظهر؟ نحن في المنزل، الردفات مغلقة، الرطوبة تعبق في الداخل. طاولة مربعة، المفرش أبيض. إنه الضوء ذاته، والظل ذاته كما في الصورة السابقة. وكما سبق الحرارة ذاتها والرطوبة ذاتها. هذا ما يجعلني أعتقد أنه لابد أن يكون اليوم ذاته. ثمة الردفات التي تسرب الضوء.

هذه الغرفة ذات الجدران البيضاء.

*

البيت ذاته. أكان عمري ثلاثة أعوام، أربعة؟ كان أبي هناك. وكانت أمي أيضاً معنا. إنها مرحة. كنا، أنا وأختي الصغيرة، نركض عاريين تماماً في أرجاء البيت. لابد أن الشقة كانت من غرفتين، لأننا كنا نركض عاريين من غرفة إلى أخرى. ثمة الباب بين الغرفتين، وبين النافذتين.

هو وأمي ما زالا يجلسان إلى المائدة. التحلاية. كرز.

ثمة قرطان من الكرز في أذني أختي. عُلِقَ لي مثلهما أنا أيضاً. يخيل إليّ أني كنت جاثياً بالقرب من أختي التي كانت تجلس فوق كرسي صغير. أكلت نصيبي كله من الكرز. تعطيني أختي وهي تلعب بعضاً من كرزاتها. واحدة ثم واحدة، أمي، شابة، ذات عينين سوداوين، ضحكتها كانت فوق عينيها، كانت تضحك معنا.

ألمحه، هو، جانباً، أو يخيل إليّ أنه كان هناك، أحسُّ به، كما لو كان ظلاً، عالياً. كان ينظر إلينا نلعب نحن الاثنين. نشعر أننا نلقى التشجيع في لعبتنا، نلعب اللعبة بطريقة أخرى، لأجلهما. وقد بالغنا كثيراً.

نهار هادئ، نهار سعيد، كلنا كنا سعداء.

*

إنه بيت آخر. فقد كنا نرحل من بيت إلى بيت غالباً. ففي ذلك الزمن، كان الأمر سهلاً. أكان ذلك قبل السكن في الفور أم بعده؟ إنه منزل شارع لامدام القريب جداً من شارع سرڤـر. ما زال البيت قائماً حتى الآن. إلى اليسار، صعوداً من شارع سرڤـر، الثاني أو الثالث كما أعتقد. أتعرف إليه بسهولة. الباحة الواسعة المبلطة. كانوا يرسلونني لألعب في تلك الباحة. بعد ذلك، إلى اليسار، الدرج المعتم، الضيّق. أتذكر الارتحال أو السكن. الخزائن المنقولة تزحم الدرج. كانوا قد وضعوني في الباحة، فقط، كي لا أعرقل سير الأشخاص الكبار، كي لا أزيد العرقلة أكثر. معتماً جداً كان هذا المنزل، مكفهرة جداً، قذرة جداً، تلك الشقة. دائماً: غرفتان، المدخل، غرفة إلى اليمين، غرفة إلى اليسار، أكان في المواجهة الباب المؤدي إلى المطبخ؟ أم إلى المرحاض، أم إلى غرفة الحمام. أم إلى غرفة الحمام- المطبخ- المرحاض؟

في الغرفة، التي إلى اليسار، أجد نفسي. يجلسني فوق منضدة صغيرة، يرفعني والمنضدة الصغيرة، أو ربما والكرسي. يضعني فوق الطاولة جاثماً فوق الكرسي، الجاثمة فوق الطاولة.

لدي انطباع بأني على ارتفاع مثير للدوران. أمي وأختي غائبتان. لم يكن هناك إلا أبي وأنا. ضوء شاحب في البيت. نعم، بل كان معتماً، زوايا من العتمة، جدران، أثاث، غارقة بالسواد تقريباً فوق هذه الصورة الذهنية.

إنه لأمر مثير، فالذكريات تغرق في الدكنة كما اللوحات الفنية!

مع ذلك، فقد كانت الغرفة مظلمة بالتأكيد، أكان ذلك نهاراً خريفياً؟ أكانت النافذة تطل على باحة البناء الذي ما زال موجوداً حتى الآن، مع باحته الداخلية والتي أمرٌ قريباً منها بين حين وآخر؟

أم ربما كانت النافذة تطل على إحدى الجهات الأصلية غير المناسبة بعض الشيء للإضاءة الصباحية؟

لأن ذلك لابد أن يكون في الصباح.

إنه قرب النافذة، بالأحرى إلى يساري، بسروال داخلي طويل، وكان ينتعل حذاءً أسود ويضع مشدات جوارب. يحمل بيده موس حلاقة كبير.

يحلق ذقنه أمام المرآة، ثم ينتقل: لا ريب أنه يتجه نحو المغسلة، لينظف شفرة موساه.

نتحاور. أوجه له أسئلة من دون انقطاع. كم وددت لو أتذكر هذه الأسئلة! يجيب، يشرح.

لا أتذكر نبرة صوته، لا أسمعه... ألا نتحدث عن الأطفال الصغار الذين ألعب معهم؟

*

سنّان تؤلماني. تتلفان: ناب وطاحنة، إحساس مؤلم. أنظر في المرآة: بدأ النخر فيهما، هذا شيء مؤكد، أمر محزن.

شعور بأن تفككي قد بدأ. لم يكن ينقصني سوى هذا. ينبغي أن أتدبر نقوداً لأجل طبيب الأسنان. ينبغي منع النخر من التزايد. سن تذهب، ثم أخرى. خصلة من الشعر ثم أخرى. ثم أضفر، سلامية، إصبع، اليد... شيئاً فشيئاً، شيئاً فشيئاً نتلاشى، نتفكك، نذوب. ما يبقى، بالمجرفة يجمعونه، ثم يرمونه بين النفايات. فهل سيأتي أحدهم لالتقاطنا، لتجميعنا ثانية؟

*

يبدو لي، يبدو لي أن صور القرية والطاحونة تُمحى شيئاً فشيئاً، أو تدريجياً تنطوي، أو بالأصح، أنها تبهت أكثر فأكثر، تزداد ذبولاً، تجفُّ كما أوراق الشجر في الخريف.

*

كم يصعب العفو عن الأعداء. وكيف لا نكرههم؟ ومع ذلك فإن الثأر لا يشفي الغليل ولا يعوض، بماذا سيفيد بعد أن يكون الألم قد وقع؟ الألم يبقى، ومعه يجب أن نعيش.

في اللحظة الأخيرة تماماً، حينما سيبدو لنا أن كل شيء قد ضاع، وأننا، ربما سنهرب، فإننا سنسمو، وسننتصر.

*

ألمحه، هو، يفرك بدن أختي بفرشاة، وقد شمر كميّه.

أختي في حوض الغسيل المعدني، في الماء الداكن.

*

المنزل الآخر. منزل ألفور أو مساكن- ألفور. على الأرض، قرب الجدار الأصفر الفاتح، فوق بطانية. أخي الصغير ميرسيا، الذي مات نتيجة لإصابته بالتهاب السحايا بعمر ثمانية عشر شهراً. كان الطقس حاراً. لأنه لم يكن يرتدي إلا قميصاً قصيراً: إنها الذكرى الوحيدة، والغائمة إلى درجة كبيرة، التي أحفظها عنه.

كان ميرسيا محاطاً بألعابه، أو بأشياء أخرى.

وإذا كنت أذكر جيداً، فإن الغرفة كانت فارغة أو قليلة الأثاث. كم ينبغي أن يكون عمر أخي؟ عاماً أم خمسة عشر شهراً، لأنه كان يجلس بثبات.

نحن الأربعة كنا نلعب معه لعبة التخباية.

نذهب نحن الأربعة إلى الغرفة المجاورة. فيصمت ميرسيا. ينتظرنا. نظهر فجأة عبر الباب الصغير، بالقرب من النافذة: أنا وأختي أولاً، خلفنا، وعلى ارتفاع كبير جداً، أبوانا، في فتحة الباب. ما إن يلحظنا حتى ينفجر ميرسيا ضاحكاً. ما زلت أراه فوق بطانيته، عارياً تقريباً، ضاحكاً، ضاحكاً.

نخرج من الغرفة، نعود، اللعبة ذاتها، مرات عدة.

كانت عيناه سوداوين، أمي مَنْ كانت تقول لي إن ميرسيا هو الوحيد من بين أبنائها الثلاثة مَنْ كان له، مثلها، عينان سوداوان. وعندما أفكر بهذا المشهد، أرى أمي تضحك ضحكة أختي ذاتها.

أرى أبي بوضوح أقل. نعم، إنه هنا هو أيضاً، أما أنا فينبغي أن يكون عمري أربعة أعوام، أربعة أعوام ونصف.

*

فات الأوان، الآن، وقد تجاوزت الثلاثين، فات أوان أن أستخرج من أعماقي، من أقبيتي، هذا العالم من الضوء، هذا العالم المخبوء، المدفون، أو ومضاته؛ أو هذه الومضات المجزأة لعالم كامل. مراحل عديدة من الحياة، أعمار عديدة مرت فوق هذا العمر، وغطّته. وكلما تناءى أكثر، هذا العمر، هذه الأنقاض الهشة، التي تزداد هشاشة أكثر، كلما مزقني هذا أكثر؛ إذ لا أكثر من بضع شظايا باهتة من عالم كان في السابق كثيفاً متماسكاً، ملوناً، حياً. انقضت على هذا قرون وقرون. لا أقبض إلا على الفراغ. الموت، الموت. اليأس مما لا يمكن تعويضه. أنا أنبش في أرض فأعثر على بقايا ما قبل تاريخي، بقايا لا يمكنني إعادة تركيب مجموعها. كان ينبغي أن أدون كل ذلك في وقت أبكر بكثير. قبل ثلاثة أو أربعة أعوام، كانت الصور الذهنية أكثر عدداً وامتلاء. قبل أن أبلغ الثلاثين من العمر، أو في الثلاثين تماماً، كان لا يزال بمقدوري ، وبشكل طبيعي تماماً، النظر إلى الوادي الذي جئت منه، أو بالأصح، القمة التي لم تكن بعد بعيدة، التي هبطت منها. أما الآن وقد صرت في منتصف العمر، وحتى بعد منتصف العمر، ومنذ أن أصبحت فوق المنحدر الآخر، فإن الوادي يريني حدود العدم. إن جدراناً من جبال تفصلنا عن أنفسنا، ها قد بدت بضع شعرات بيضاء: إنها العلامات التي تدل على أن التجمد قد بدأ. نسيت طفولتي، انفصلت عنها في الأشهر الأخيرة هذه أكثر مما انفصلت عنها في العشرين سنة الأخيرة. الجفاف لن ينال مني، ولن أشيخ أبداً. سأظل يقظاً لخطر كوني قابلاً للجرح.

*

انتقلنا للسكن في فندق شارع بلوميه. يحمل أبي، يساعده آخرون، حقيبة ضخمة. مدخل الفندق. أثمة عربة عند الباب، وحصان؟ عمري أربعة أعوام، ربما خمسة. يصعدون بصعوبة، حاملين الحقيبة، الدرجات الأولى للدرج.

*

ما زلنا في فندق شارع بلوميه. لم يمض وقت طويل على وصولنا. لأننا ما زلنا نسكن الغرفة الصغيرة من الدور الرابع. في نهاية الممر، إلى اليمين. فيما بعد، ولزمن طويل سنقطن غرفة الدور السادس.

تتضح الصورة أكثر. لابد أنه الصيف، بداية ما بعد الظهر. يرتدي سروالاً داخلياً طويلاً، وجواربه ومشدات جواربه. يتمدد بالقرب من أمي. يقرأ في جريدة. نلعب، أنا

وأختي الصغيرة، على الأرض. أخذت ألعاب أختي، أكان ذلك مكعباً؟ لكني لا أريد أن أدعها تلعب بمكعباتي. فأدفعها. يترك صحيفته ويعنفني. لا أريد الانصياع له، لا أريد أن أعطي مكعباتي إلى أختي. ينزل عن السرير ويضربني على إليتي: ما أذهلني أن أمي لم تبادر للدفاع عني. أختنق غيظاً، وعجزاً. ها أنا ناقم. إنه لأمر مخالف لواقع الأشياء. عادة، أكون أنا المدلل، عادة، يكون الحق إلى جانبي. أكظم غيظي، أنا حانق، أمتلئ حقداً عليه، لن أستطيع أبداً نسيان هذه الإهانة . أما هو، الكبير، بقدميه الكبيرتين، فيعود إلى سريره، هادئاً تماماً، كأن شيئاً لم يكن. وسوف يتابع قراءته. أما أنا فسأظل أتشظى غيظاً، من ذلك الغليل الذي لم أستطع إرواءه.

*

كنت أتنزه أحياناً معه. أرى دائماً قبعته المستديرة. كنا، أحياناً، نستقل قارباً فوق نهر السين، كان ينطلق من ألفور إلى غرينال. كنت أحب البقاء في الغرفة السفلية من قارب النزهة هذا، جاثياً على ركبتي فوق المقعد الخشبي، ملصقاً وجهي على الزجاج، كي أرى من أقرب نقطة الدوامات التي كانت تعطيني الانطباع بأن القارب كان يقطع الماء إلى شرائح. أتذكر أيضاً ماءً مخضراً. وبعد ظهر شاحب الضوء. من أين أتينا؟ نعود. أسمع قرقعة الماكينات. إنه بالقرب مني، أشعر به، لا أراه. يقول لي كلاماً ما.

في مرة أخرى، عدنا متأخرين جداً. فوق الجسر العائم الصغير، إنه هناك، يأخذني بين ذراعيه، هناك أيضاً أمي، خالتي. أشخاص آخرون أيضاً، كما يبدو لي. ننتظر، ننتظر وصول المركب.

كنا قد هبطنا ببطء الدرجات التي تقود إلى الجسر. الوقت ليلاً. يطول الانتظار. تهب ريح جافة. يبرد الطقس. أشعر ببرد شديد. أشعر بالنعاس. والمركب لن يصل أبداً.

*

في السينما. ثمة فيلم يعرضون لنا فيه حريقاً. لابد أن عمري كان ثلاثة أعوام تقريباً. كان الفيلم أحمر. بعد ذلك، سنزور خالتي. يحملني فوق كتفيه. ننعطف في زاوية شارع كلوديون حيث تسكن خالتي.

لم أعد أعرف بدقة: هل مرّت، أمامنا. شاحنة حمراء تقلُّ رجال إطفاء يعتمرون خوذاً لامعة، هل كان ثمة سلم؟ وهل أسأله إن كان رجال الإطفاء ذاهبين لإطفاء حريق الفيلم، أم أنني أحفظ في ذاكرتي الصورة المؤثرة لرجال الإطفاء الذين شاهدتهم في الفيلم الذي وجهت له بعض الأسئلة عن موضوعه؟

*

ما زلت مع أبي، في غرفة، وليس في المنزل. ذهبنا لنزور أمي، الراقدة في سرير. ضوء شاحب، جدار أصفر، غائماً كان حضور أبي. كان خياله داكناً: فهو لم يكن يرتدي إلا معاطف سوداء. أكثر وضوحاً هي صورة أمي في سريرها. اشترينا لها تفاحاً وحملناه لها. كانت تحب التفاح. تأخذ واحدة وتقضمها.

لابد أن أمي كانت مريضة. أشفق عليها، تثير قلقي، لكن ذلك كله مشوب بنوع من النفور. إذ ثمة ما هو قذر بعض الشيء. يتحدثان أمي وهو، أرى شفاه أمي تتحرك. (الآن أدرك أن ذلك لابد قد حدث حينما وضعت أمي أخي الصغير.)

*

نحن في السينما. أنا بين أمي وبينه. على الشاشة، المحيط. الأمواج تتدافع، وتتراجع. تبدو المنارة وكأنها تنحني، ثم ترتفع. أشعر بالغثيان. الإعصار، هياج الماء، الأمواج سوف تغرق القاعة. أصرخ.

*

ثمة ذكرى أخرى من الطفولة ارتبطت بالذكريات السابقة، صدمتني. ولا أدري إن كان عليَّ أن أحكيها. على أية حال، فإن كل شيء ينبغي أن يُقال. وربما توجب قول ذلك بطريقة أخرى، بأسلوب مُحرّف كما يقال، كي لا يعرف أحد إن كان ذلك يخصني أم لا، وإن كان تاريخاً أم محض اختراع. لكن، وفي نهاية المطاف فإنها لقليلة تلك الأشياء المخزية. فالأخطاء كلها، إن كان ثمة أخطاء، أو سوء فهم، أو حماقة، الأخطاء كلها، إذا أمكن للمرء أن يدعو أمراً ما خطأ، لها تفسير موضوعي، وهي ليست في النهاية أخطاء. نحن جميعاً غير مسؤولين، تقريباً، لأنه مَنْ هو الذي سيد ذاته، وسيد رغباته، ومَنْ هو الذي يستطيع أن يميز الحقيقة من الخيال؟ سأروي

على كلِ هذه الذكرى من ذكريات الطفولة، لأنها بالتأكيد واحدة من الذكريات التي أثرت بيّ التأثير الأشد.

فليس فقط أن هذه الذكرى حددت نفسيتي لكنها واحدة من النوع الذي عرفه الكثير من الناس، ومن التي تجعلنا نفهم لماذا تحولت وتحددت منذ بداية الحياة الواعية الكثير من النفسيات الأخرى. في جميع الأحوال فأنا لا أستطيع إلا أن أرويها. أنا أبلغ الآن الخامسة والثلاثين. ثمة بعض الأعوام بعد، وكان ينبغي عليَّ أن أتذكر، أعرف أني كنت أتذكر هذا المشهد بكل تفاصيله، وبدقة كاملة. وإذا كانت الصور الكثيرة التي ظلت عن أبي، والموصوفة سابقاً، ظلت، لنقلْ، صامتة، فإن في المشهد الذي يلي، ليس فقط الصور، لكن أيضاً نغمة صوته، وأذني ما تزال تسمع نحيب أمي. ويبدو لي، وربما يبدو لي لا أكثر، أن صور ذاكرتي اليوم قد أمحت، والتفاصيل أكثر فقراً، لأن العالم الداخلي البعيد، ومنذ أن ولجت مرحلة الحياة الهابطة، أخذ يبتعد عني، ينحل، وترك الضباب يغزوه. لكن ما هو جوهري في هذا المشهد لا يمكن انتزاعه من قلبي. فإذا ما كنت ما أنا عليه وليس غير ذلك، فأني أدين بكل شيء إلى هذا الحدث الأولي، أو أدين له بالكثير. ولا أعرف لماذا، فإن هذا الحدث حدد الموقف الذي اتخذته حيال أهلي، وتوجب أن يحدد أحقادي الاجتماعية. ولدي الانطباع بأنه بسبب هذا الحدث فأني أكره السلطة، وهنا منبع موقفي المناهض للنزعة العسكرية، أعني لكل ما هو، ولكل ما يمثله العالم الحربي، لكل ما هو مجتمع مؤسس على أسبقية الرجل على المرأة. إن أبي لن يستطيع قراءة هذه الصفحات. وقد سبق لي أن كتبت عنه ونشرت صفحات شديدة القسوة. وربما لم أكن محقاً. ففي العلاقة بين رجل وامرأة، لا نعرف من يكون لعبة الآخر. قد تكون الضحية الظاهرة هي الأقوى من الجلاد الظاهر. أما عن الحكم، في هذه الأمور الدقيقة، فإنه لأمر صعب، وأنا أضيع فيه.

على أية حال، فإنا افترقنا، أنا وهو، إلى يوم الدين، وليس إلا في ذلك اليوم يمكن أن تسوّى خلافاتنا، وربما سيُزال سوء الفهم بيننا. أما مادياً، فإن بلداناً وحدوداً تفصل ما بيننا، مادية ومعنوية. (1967: كان والدي ميتاً عندما كنت أكتب هذه السطور، بعد سنوات عدة.)إن كل ما فعلته، كنت بشكل ما، أفعله ضده. نشرت مقالات هجائية ضد وطنه (كلمة وطن لا تطاق لأنها تُعني بلد الأب، أما بلدي فقد كانت بالنسبة لي هي فرنسا، بكل بساطة، لأني عشت فيها مع أمي، في طفولتي ،

خلال سنواتي الدراسية الأولى ولأن بلدي لا يمكن أن يكون إلا البلد الذي تعيش فيه أمي). كان يريدني أن أصبح برجوازياً، قاضياً، عسكرياً، مهندساً كيميائياً. أما أنا فقد كنت أرتعب من المدعين العامين، لم أكن أستطيع رؤية رئيس محكمة من دون أن تتملكني الرغبة بقتله. وكنت لا أستطيع رؤية ضابط، أو قائد عسكري بجزمته من دون أن يثير نوبات غضبي ويأسي. فكلّ ما كان سلطة كان يبدو لي، وهو كذلك، غير عادل. لقد حُكِمَ عليّ بسبب المقالات الهجائية التي كتبتها ضد جيش بلده وقضاتها. وكنت فخوراً بذلك. أنا أعلم أن كل عدالة هي غير عادلة، وأن كل سلطة هي استبدادية، حتى لو كان هذا الاستبداد مدعماً بعقيدة ما أو بإيديولوجية ما يسهل إسقاط قدسيتها. إن الأنظمة الجديدة هي أيضاً غير عادلة، وغير مقبولة تماماً كما الأنظمة القديمة لأن ثمة رجالاً يجسدونها، أي الأهواء الشخصية والذاتية والتي لا تخدعني موضوعيتها النظرية. المنصب الرسمي، الأوسمة، الأمجاد، الجدارة لا تقوم كلها إلا بتمويه الشرور والحماقة المتأصلة.

أتذكر أننا بذلنا جهوداً للمصالحة. كان عمري ثمانية عشر عاماً أو تسعة عشر، وكنت قد غادرت المنزل الأبوي لأعيش في غرف مفروشة. وتوجب عليّ، من أجل دفع الإيجارات، أن أعطي دروساً في اللغة الفرنسية. لم يكن ذلك يكفي، ولم أكن أملك أود القوت إلا لنصف شهر، أما النصف الثاني فقد كنت أمضيه في مسكن طلاب الطب؛ حيث كان يسكن صديق لي، طالب ذو منحة. إذ لم يكن ينظر إلى الطلاب الذين كانوا يدرسون الآداب بعين التشجيع من قبل الإدارات، وإذا ما خصصت لهم مساكن، فإن هذه المساكن كانت تضم مطاعم قذرة ومهاجع جماعية.

أما طلاب البوليتكنيك، وطلاب الطب فقد خصصت لهم مساكن فاخرة: غرف منفردة مع ماء جار ومطعم ذو طاولات صغيرة. كنت أقصد إذن، صديقي، طبيب المستقبل، الذي يغذيني طيلة الخمسة عشر يوماً بالخبز والشاي. واستطعت رؤية أبي خلال ذلك الزمن مرتين أو ثلاث مرات. كان ثرياً. كنا نتبادل العواطف مؤقتاً، فيعطيني بعض النقود فأنفقها في الحال، إذ كنت أدعو أصدقائي وأولم لهم. تنفض المآدب عند الفجر، فنعود إلى مساكننا في عربة تجرها الجياد، بعد أن نتجول في بخارست لإيصال الرفاق إلى منازلهم. لقد صرفت النقود حتى آخر فلس وفي الغداة أسجن نفسي في غرفتي ولا أرد على نداءات المالك الذي يطالبني بدفع الإيجار.

ثم تنقضي أشهر أخرى. ومن جديد ألتقي أبي الذي كان يسألني أين وصلت في دراستي، ويعطيني نقوداً أنفقها في الحال وهكذا دواليك.

آخر مرة رأيته فيها، كنت قد أنهيت دراستي وأصبحت مدرساً مبتدئاً، وتزوجت، تناولنا طعام الغداء سوية وبدعوة منه. تشاجرنا لأنه كان مثقفاً يمينياً، اليوم كان سيصبح مثقفاً يسارياً. وفي الواقع كان واحداً من محامي بخارست النادرين الذين ظلوا مستمرين فوق **المنصة** في بداية توطد حكم الشيوعيين. لم يكن أبي انتهازياً واعياً؛ بل كان يؤمن بالسلطة. كان **يحترم** الدولة. كان يؤمن **بالدولة** أياً كانت. أما أنا فلم أحب السلطة وأمقت **الدولة**. ولم أؤمن **بالدولة** أيا كانت. وبرأيه، أن تسلّم حزب ما السلطة يعني أنه على صواب. وهكذا صار أبي حارساً حديدياً، وديموقراطياً-ماسونياً، قومياً، ستالينياً. وكل معارضة كانت على خطأ، في نظره. في نظري فإن كل معارضة كانت على حق. (الآن في 1967 لم أعد أحب المعارضة لأني أعرف أنها **الدولة** بالقوة أي الطغيان.) باختصار، في نهاية المأدبة تخاصمنا. في السابق كان يعاملني على أني بلشفي، ثم صار يعاملني على أني متهود Enjuivé. إذن عاملني كمتهود في نهاية هذه المأدبة. أتذكر آخر جملة قلتها له: «الأفضل أن أكون متهوداً على أن أكون أحمق. سيدي، يشرفني جداً أن أحييك.» نظر إلي بابتسامة مؤلمة وقال: «حسناً، حسناً.» ولم أره بعدها أبداً. عشت في باريس في أثناء الحرب، ثم بعد الحرب، أرسلت رسالة، من باريس، إلى مجلة رومانية، جلبت لي حنق الصحافة، وحكماً من إحدى المحاكم التي كان أخو زوجته عضواً فيها، إذ أصبح قاضياً عسكرياً عند النظام الجديد، بعد أن كان حكم، قبل سنوات عدة متقلداً المنصب ذاته، على «جواسيس شيوعيين».

لقد أعلمني أبي، عن بعد، أنني ارتكبت خطأ شنيعاً بمهاجمة الجيش، لأنه أصبح الآن جيش الشعب، والمسئولين الرومانيين لأنهم الآن مسئولون اشتراكيون. وفي الحقيقة كان يلومني الآن لأني لست بلشفياً. لماذا حقدت عليه كل هذا الحقد؟ ألم يكن مثل الآخرين؟ لقد انقضت سنوات، سنوات طويلة على موته. ولأنه كان مثل الآخرين كنت ألومه في الحقيقة. كان ذلك لأنه سار في اتجاه سير التاريخ: لكن ألم يفعل هيدغير، يونغ، سارتر وكثيرون آخرون الأمر ذاته؟ أما هو فقد فعل ذلك بطريقة أكثر فجاجة، أكثر سطحية، وربما أكثر سذاجة. تيارات من الجنون تهزّ

العالم. ولأجل مقاومة هذه التيارات، ينبغي أن يقول المرء لنفسه أن التاريخ مخطئ دائماً، في حين أن المرء يعتقد عموماً أن التاريخ محق دائماً.

لقد كان مثل الآخرين. وهذا ما كنت ألومه عليه، وكم كنت مخطئاً إذ لمته على ذلك.

لابد أن عمري كان أربعة أعوام وكنا لا نزال نسكن في فندق شارع بلوميه. لم نعد نسكن في الطابق الرابع بل في السادس. لقد سكنت، مع أمي زمناً طويلاً في هذه الغرفة، بعد رحيله، هو. ولابد أن أختي الصغيرة كانت، على الأرجح، في ميدان Médan، نزل الأطفال الذي أسسه إميل زولا، في البيت الذي عاش فيه زولا ذاته، كما أذكر، والذي لابد أنه ما زال نزلاً للأطفال حتى الآن. على أية حال، أنا متأكد أن أختي كانت غائبة. كنت أجلس فوق الأرض قرب الباب. في الجهة الأخرى من الغرفة، ثمة نافذة. إلى يساري، كان السرير الذي يتمدد فوقه، صحيفته في يده، مرتدياً قميصاً ليلياً أبيض طويلاً فوق سرواله الطويل. أراه منتعلاً حذاءه، جواربه، ربطات ساقه. أمي كانت تحوم، عصبية، بين السرير والنافذة. أرى شخصها في ضوء النافذة. كان ثمة خزانة ذات مرآة قرب الجدار الأيسر وفي الجهة الأخرى، قريباً جداً من النافذة، طاولة ماكياج. أمي تعيسة جداً. تبكي، فيعنفها، ويصرخ ويظل متمدداً في سريره. أمي تتجه نحوي، وتبتعد. تنهي ارتداء ثيابها، أم كانت بالأحرى تنظف الغرفة، تقترب من السرير حيث يتمدد تتكلم، تبتعد، تهتاج أكثر فأكثر. لا يلين. له صوت قوي وهيئة شريرة. يتابع. لابد أنه كان فظاً الكلام الذي يقوله لها. تنفجر أمي منتحبة. فجأة تتجه مندفعة نحو طاولة الماكياج قرب النافذة. تأخذ القدح الفضي الذي أُهدي إليها. من أجلي، يوم عمادي. تأخذ القدح وتسكب فيه حبابة كاملة من صبغة اليود الذي يطفح كالدموع، كالدم ويبقّع الفضة. وباكية، بطريقتها الطفولية في البكاء، وبوجه متغضن، تحمل أمي القدح إلى فمها. كان قد نهض، بسرعة كبيرة، قبل بضع ثوان. أراه في قميصه الليلي وسرواله الطويل، وبخطواته الواسعة، وهو يهرع ويلتقط يد أمي. يناديها باسمها، يحاول تهدئتها. أمي تتابع بكاءها بينما انتزع هو القدح من يدها. القدح الذي أحتفظُ به حتى الآن ما زال ملطخاً ببقع لا تزول. وفي كل مرة تقع عيني عليه يذكرني بذلك المشهد. وإشفاقي على أمي يعود إلى ذلك اليوم. ولابد أني دهشتُ أشد الدهشة حينما اكتشفت أنها لم تكن سوى طفلة مسكينة لا حول لها ولا طول، ألعوبة بين يدي أبي، وهدف اضطهاده.

ومنذ ذلك الحين، أشفقت، مخطئاً بذلك أم مصيباً، على كل النساء. وأحسست بنفسي مجرماً. لقد حملت على كاهلي وزر ذنوب أبي. ولأني خفت إيلام النساء، وخفت اضطهادهن، سمحت لنفسي أن أضطهد من قبلهن. فهن من جعلنني أتألم. صحيح أنني سببت الألم لبعض النساء. لأن الجميع يسبب الألم للجميع. لكن، في كل مرة سببت الألم لامرأة، أو إذا بدا لي أنني سببت الألم لامرأة، كنت أتألم لألمها. فأيٌّ منهن لم تكن تتحمل الألم وحدها.

اليوم، وبعد سنوات، فإن هذا المشهد يبدو لي أكثر سخفاً: إذ من المحتمل أن أمي لم تكن تنوي حقاً تناول السم، فقد كانت تعلم أنه سوف يمنعها فعل ذلك. ومع ذلك، فإن هذا المشهد قد انحفر داخلي، ولم يستطع العقل التخفيف من الرعب الذي سببه لي حينها. هذا المشهد العائلي أطلق داخلي هذا الشعور بالشقاء، والثقة بأننا لا نستطيع أن نكون سعداء. ما زلت أراها غارقة بدموعها، منفوشة الشعر، عابسة الوجه، إني أسمع نحيبها.

*

نسكن في شارع «التياترو» في الدائرة الخامسة عشرة. أنا صغير جداً. إنها الحرب. ألعب فوق الأرض بجنود ليسوا من رصاص؛ بل من ورق مقوى أو من الجص. وصل لتوه بالقطار. أجاء من رومانيا؟ أرتب الجنود في الصف، سبق وأن كسرت رقبة أحدهم.

في البيت، ضوء باهت. نحن في الدور الثاني. عبر النافذة، جدار لمصنع. هو، ما يزال بمعطفه الأسود، وقبعته فوق رأسه، قبعة مستديرة. هو واقف. أمي واقفة بالقرب منه. هل يضع يديه على كتفيها؟ إنه يتحدث بهدوء، يوجه لي بعض الأسئلة فيما كنت ألعب. أمي، ضاحكة، تدير وجهها نحوه، وتتحدث.

*

يحدث هذا في البيت حيث كان يوجد، قبل ذلك أيضاً، أخي الصغير الذي مات. كانت شقة صغيرة، غرفتان، كما أعتقد، ومطبخ. اشترى لأختي دمية جديدة، ضخمة، دمية غير كسورة، لأن أختي كانت تكسر كل دماها. أبي يقدم لأختي الدمية غير الكسورة، أختي تمسك الدمية بيديها، تتركها تسقط وتكسر الدمية غير الكسورة. يبدو لي، بشيء من الغموض، أني أراه يبتعد غاضباً بخطوات واسعة.

*

نقوم، أنا وأمي، بزيارة أبي الذي انتقل للسكن، لبعض الوقت، في الفندق لتتسنى له الراحة في أثناء تحضيره لشهادة الدكتوراه في الحقوق. ثمة سرير مُفرد. يقف قرب السرير، طويل القامة، بقميصه الليلي، سرواله الطويل وحذائه الأسود. نظل أنا وأمي، واقفين أمامه. تقول له كلاماً ما. إنه في مزاج طيب. هل كان يحلق ذقنه. أكان ثمة صابون فوق وجهه؟

•

في الشارع، مع أمي. حي غير معروف. نحن بعيدان عن النزل. ماذا جئنا نفعل هنا. لا أعرف لماذا يخيل إليَّ أننا ذاهبان إلى العيادة التي ولد فيها أخي الصغير. هل كان تُرك في العيادة لمزيد من الوقت؟ أم ربما جاءت أمي لتأخذ شيئاً كانت قد تركته. هل كانت ذاهبة لاستشارة طبيب؟ كنا فعلاً بعيدين جداً عن المنزل. كانت تبدو قلقة. أثناء البحث عن محطة مترو وعن الطريق التي ينبغي سلوكها. كثير من المنازل البيضاء ذوات النوافذ الضيقة، وكثير من الناس. نحن في زاوية تقاطع عدة شوارع. تردد مقلق عند أمي. هل هو حول الطريق التي يجب سلوكها؟ أم حول شيء آخر؟ كان وجهها الصغير يكتسحه القلق، إنها حزينة. نشعر بالمرارة لغياب أبي. لماذا لم يرافقنا؟ أما زال غاضباً. أكان مسافراً؟

•

كنا عديدين نحن الذين نزلنا من قطار ضاحية صغير، خالتي، أمي، خالتي الصغيرة سيسيل. ليس لدي الانطباع بأن أبي كان في عدادنا. لست متأكداً من أي شيء. نحن ذاهبون لرؤية أختي الصغيرة التي أودعت في ميدان Médan من أجل العناية بها. عمرها ثلاثة أعوام. لابد أن عمري أربعة أعوام إذاً. ثمة باحة مربعة، محاطة بعمارات واطئة ذوات أروقة. في الباحة، حصى صغيرة. ممرضات يرتدين الأبيض. تبدو أختي فجأة، مرتدية فستاناً وردياً قصيراً. إنها ضائعة قليلاً، مندهشة قليلاً، تبدو وكأنها لا تعرف إلى أية جهة تتجه. ثمة الكثير من العناصر المضطربة في هذه الذكرى. هذه الذكرى، هذه الصور ترتبط بمسائل عاطفية لم أتوصل إلى حلّها. هل كانت قد فقدت عادة رؤيتنا؟ هل كان والداي منزعجين لتركهما إياها هناك لمدة طويلة؟ هل شاركتُ، على نحو غامض، في انزعاج والديَّ؟ أذكر أننا بقينا هناك مدة طويلة. تحدثت أمي وخالتاي طويلاً مع امرأة طويلة متسلطة، ربما كانت

مديرة المؤسسة. أطفال كثيرون يتدافعون، يخرجون من الأروقة ليذهبوا إلى الباحة. الباحة تغصّ بالأطفال. أرانا بعد ذلك في غرفة معتمة. ومن جديد في الباحة الوردية. أنا وحدي مع أختي. نلعب كلانا، منحنيين، بالحصى، والباحة واسعة والسماء صافية جداً. لم أفهم لماذا أشعر عند تذكر هذه الصور بتأثر عميق جداً. لابد أنه كان لهذه الصور المجزوءة أهمية شديدة بالنسبة لحياتي الداخلية. لماذا؟ ثمة عناصر تهرب مني. ألوان هذه الصور ساطعة جداً: شمس، ضوء وردي. وجود أمي. وأختي الصغيرة بثيابها الوردية بالقرب مني. وثمة حول هذه الصورة جو لا يمكن وصفه. كيف سأستطيع الآن أن أدرك معنى هذا اللايمكن وصفه الجوهري؟ لقد غاص كل شيء في محيط دون قرار. ولا يكاد يبقى فوق السطح غير بعض الفقاعات. أشعر بأسى لا علاج له؟ ما الذي كان هناك، لماذا هي مؤلمة هذه الصورة، لماذا تمزقني هذه الذكرى؟ كل الصور المرتبطة بهذه الذكرى ملونة، واضحة، ليس ثمة ظل واحد تقريباً باستثناء ظل خفيف جداً، في زوايا الباحة، ظل من جهة الأروقة. بقية الصور، بقية المشهد تبدو وكأنها تحللت إلى موجات مضيئة وسط هواء شفاف، ويبدو الكل وكأنه يذوب، أو أنه ذاب في شفافية زرقاء.

*

رجل ذو عمر متقدم، الوجه مستدير ومشوب بالحمرة، لحية صغيرة بيضاء. مائل إلى السمنة. يجلس إلى إحدى الموائد، يرتدي ثياباً تميل إلى الدكنة. يتحدث كثيراً، خلي البال مرح، فرنسي مرح، سعيد بالحياة. إنه بلا ريب السيد غوتون. واحد من الأزواج الأوائل لخالتي؛ بل إنه الأول تحديداً. نحن نحيط به، وهو يتحدث باستمرار. هل يجري ذلك في مطعم ما في ميدان Médan بعد الزيارة التي قمنا بها لأختي أم قبل الزيارة؟ لا، أعتقد ذلك. إنه وقت آخر. صحيح أننا حول مائدة، لكنها طاولة غرفة الطعام الصغيرة في مسكن شارع كلوديون. في الحقيقة كان أبي معنا. ننطلق. أبي يحملني بين ذراعيه. أنظر من فوق كتفه، أرى رسوم الورق الملون الملصقة على الجدار.

*

أرى نفسي أنظر. أرى نفسي بين الأشياء، بين الآخرين، وسط الديكور، صورة فيها صورة لنا وهي في الوقت ذاته بعيدة عنا. كما لو أن روحاً يمكنها أن ترى عرضاً

لحياتها، فيلم حياتها. أرى نفسي ألعب. أرى نفسي كما لو كنت أرى شخصاً آخر بين ذراعي أبي. أرى أنفي، عيني، ذراعيَّ. أرى نفسي كما أراه هو، كما أرى أمي، كما أرى الآخرين. أرى ظهري. أرى نفسي وأنا أمشي. أرى عيني، وجهي، ذاتي معتمراً قبعة فوق رأسي. يحتمل أن الصور الفوتوغرافية التي أحتفظ بها عن طفولتي، تساعدني على تشكيل هذه الصورة. إن الأمر كما لو كنت أخاً ينظر إلى أخيه.

بالطبع أني أرى أفضل حينما لا أرى نفسي، أرى أفضل حينما لا أرى إلا الآخرين: أمي تشرب أو تحاول شرب صبغة اليود، أختي في Médan، الصبي الصغير ذو القدم الكسيحة.

*

يوم أحد. في الضاحية، عند المتقاعدين، أصدقاء لأحد الأعمام. تقاعدوا منذ وقت قريب. ثمة شبان متقاعدون. نتناول طعام الغداء في غرفة طعام ظليلة، لأنهم أغلقوا المصاريع الخارجية للنوافذ، أشعر بالملل على المائدة. أخرج إلى الحديقة. آكل كل ثمار الفريز. يخرجون بعد الطعام. يدركون الكارثة. حزن عميق. خجل أمي الزائف جرت تسريته، وأثار التعاطف، ولأنني ضجرت، فقد أشاروا بالإصبع إلى تلة صغيرة؛ حيث يمكنني أن أذهب وأتنزه. أجتاز طريقاً ضيقة ومتعرجة تغمرها الظلال، لأجد نفسي وسط ضوء ساطع:

شقائق نعمان حمراء وسط قمح أصفر. سماء شديدة الزرقة، شديدة الزرقة. لم أر أبداً مذاك أحمر فاقعاً إلى هذه الدرجة، وأصفر أصفر إلى هذه الدرجة، وأزرق على هذه الدرجة من الكثافة، وضوءاً على هذه الدرجة من النضارة، وهذه الدرجة من الطراوة، وجديداً إلى هذه الدرجة. لابد أن هذا اليوم كان اليوم الأول لخلق العالم. عالم خلق لتوه وكل شيء بكر. ومذاك تعب كل شيء، وبهتت الألوان كلها، والتعود كسا كل ذلك بالظلال. عيوننا أنهكها كل ذلك الضوء، وأضعنا الفردوس.

الضوء الأشد سطوعاً، ضوء إيطاليا، السماء الاسكندنافية الأكثر نقاءً في شهر حزيران، ليسا إلا ظلاً باهتاً عندما يقارنان بضوء الطفولة، وحتى الليالي كانت زرقاء.

*

فات الأوان. ففي أية أعماق يمكن أن نجد هذا الضوء المدفون؟ مراحل حياتية عديدة انقضت مذاك. قرون وقرون. وقرون تفصلني عن ذاتي. هنا وهناك، ثمة حطام

يتعفن، يتحلل. أن تتذكر يعني أن تبحث في العماء. أنقّب في أرض صلبة لعلي أعثر فيها على بقايا تاريخي الأسبق. منذ بضع سنوات، قبل ثلاث أو أربع، كانت ذكرياتي أكثر وضوحاً وأكثر دقة. حتى الخامسة والثلاثين يمكن للمرء أن يلقي بنظره إلى الوادي الذي جاء منه. الآن أنا أهبط سفحاً آخر، والوادي الذي ينتظرني ليس إلا وادي الموت. جدار جبلي يفصلني عن ذاتي.

*

– عماذا تبحث؟ وما الذي تنوي البحث عنه؟
– طالما سألت نفسي هذا السؤال. لقد أردت فعلاً معرفة ذلك. لكني نسيت. منذ زمن لم يبعد كثيراً، اعتقدت أني كنت أعرف ما الذي كنت أبحث عنه. ينبغي أن أتذكر. لم أعد أعرف.

*

ـ مقاطع من كتاب يوجين يونيسكو présent passé passé présent الصادر عن دار غاليمار-1968 وهو قيد الطبع. ■

نصوص [1]

باولو كويلهو [2]

ت: منير الرفاعي

- 1 -

الفرصة الثانية

بينما كنت مسافراً بالسيارة إلى البرتغال برفقة مونيكا، صديقتي ووكيلتي الأدبية، قلت لها: «كنت دوماً مفتوناً بحكاية كتب العرافة التي تدور حول أهمية اقتناص الفرصة وإلا ضاعت إلى الأبد».

عاشت العرَّافات، وهن الملهمات القادرات على كشف المستقبل، في روما القديمة. وذات يوم دخلت إحداهن قصر الإمبراطور تيبريوس حاملة تسعة كتب، وادَّعت أن كتبها تقرأ مستقبل الإمبراطورية، وطلبت مقابلها عشرة مكاييل من الذهب. رأى تيبريوس أن هذا غال جداً، ورفض أن يشتريها.

غادرت العرَّافة، وأحرقت ثلاثاً من الكتب، ثم عادت بالستة الباقية، وقالت للإمبراطور: «إنها ما تزال بعشرة مكاييل من الذهب». ضحك الإمبراطور وطردها؛ فكيف تجرؤ على بيعه ستة كتب بسعر التسعة؟

---

(1) من كتاب: مثل نهر يجري Like The Flowing River

(2) كاتب برازيلي مشهور، ولد عام 1947، بيع من كتبه أكثر من 100 مليون نسخة، وترجمت أعماله إلى أكثر من 66 لغة.

أحرقت العرافة ثلاثة من الكتب، ثم عادت إلى الإمبراطور بالثلاثة الباقية وقالت: «إنها ما تزال بعشرة مكاييل من الذهب». وبدافع الفضول وحبِّ الاطلاع اشترى الإمبراطور الكتب الثلاثة، لكنه لم يستطع أن يطّلع إلا على جزء من المستقبل.

بعد أن انتهيت من سرد الحكاية، لاحظت أننا كنّا نمرُّ بسيوداد رودريغو، القريبة من الحدود الإسبانية ـ البرتغالية. في ذلك المكان، وقبل أربع سنوات، عُرِضَ عليَّ كتاب، لكني لم أشتره.

قلت: «دعينا نتوقف هنا. أعتقد أنَّ تذكُّر هذه الحكاية هو إشارة لي لتصحيح خطأ ارتكبته في الماضي».

خلال جولتي الأولى في أوربة لترويج كتبي، تناولت غدائي في مدينة سيوداد رودريغو. وبعد ذلك ذهبت لزيارة الكاتدرائية، والتقيت بكاهن، قال لي: «انظر: ألا تبدو الكنيسة رائعة عندما تدخلها شمس ما بعد الظهيرة ». أعجبني كلامه. تحدثنا قليلاً، وأطلعني على مذبح الكنيسة، والدير، والأروقة والحدائق الداخلية. وفي نهاية الجولة عرض علي كتاباً كان قد كتبه عن الكنيسة، ولكني فضَّلت عدم شرائه. وعندما خرجت، شعرت بالذنب؛ فأنا كاتب، وأنا هنا في أوربا لبيع كتبي، فلماذا لم أشتر كتاب الكاهن تضامناً معه؟ ثم نسيت الحادثة حتى تلك اللحظة.

أوقفت السيارة، مشيت ومونيكا في الساحة أمام الكنيسة، حيث كانت امرأة تنظر إلى السماء. فقلت لها:

«مساء الخير، إني أبحث عن كاهن كتب كتاباً عن هذه الكنيسة». أجابت: «تقصد الأب ستانيسلاو، لقد توفي منذ عام».

شعرت بحزن عميق. لأني لم أمنح الأب ستانيسلاو السعادة نفسها التي أشعر بها كلما رأيت شخصاً يقرأ أحد كتبي؟

وتابعت المرأة: «لقد كان ألطف رجل عرفته. كان يتحدر من أسرة بسيطة جداً، ولكنه أصبح خبيراً في علم الآثار، كما ساعد ابني في الحصول على منحة في الجامعة».

أخبرتها بسبب وجودي هنا. فقالت: «لا تلم نفسك على شيء تافه مثل هذا يا عزيزي، اذهب وزر الكاتدرائية مرة أخرى».

اعتقدت أن في ذلك إشارة لي أيضاً، فامتثلت لما قالت. كان هناك كاهن وحيد على كرسي الاعتراف، ينتظر المؤمنين الذين لم يأتوا. سرْتُ باتجاهه، فأشار أنْ عليَّ أن أجثو، ولكني قلت:

«لم آتِ لأعترف. بل فقط لأشتري كتاباً عن هذه الكنيسة كتبه رجل اسمه ستانيسلاو».

أشرقت عيناه، وخرج من حجرة الاعتراف، ثم عاد بعد دقائق عدة يحمل نسخة من الكتاب، وقال: «كم هو جميل أن تأتي إلى هنا فقط لتشتري الكتاب. أنا شقيق الأب ستانيسلاو، وأنا فخور به جداً! لا بد أنه الآن، في الجنة، سعيد لأن كتابه يلقى تقديراً كبيراً!».

من بين الكهنة كلهم الذين كان يمكن أن ألتقي بهم، التقيت بشقيق ستانيسلاو. دفعت ثمن الكتاب، وشكرته، وعانقني، وحين هممت بالخروج سمعته يقول:

«انظر: ألا تبدو الكنيسة رائعة عندما تدخلها شمس ما بعد الظهيرة؟!».

كانت تلك هي الكلمات نفسها التي قالها الأب ستانيسلاو قبل أربع سنوات. فالحياة تمنحنا دوماً فرصة ثانية.

- 1 -

الوجه الآخر لبرج بابل[1]

لقد أمضيت الصباح كله وأنا أشرح أني أهتم بسكان البلد، أكثر من المتاحف والكنائس، ولذلك سيكون أفضل كثيراً الذهاب إلى السوق، لكنهم أخبروني بأن هذا اليوم هو يوم عطلة وطنية، والسوق مقفلة.

«إلى أين نذهب إذن؟

- إلى كنيسة».

توقعت ذلك.

(1) ورد في سفر التكوين أن البابليين أرادوا بناء برج يصل السماء، فغضب الله عليهم، وعاقبهم بأن جعلهم يتكلمون لغات مختلفة؛ لذا انقطع التواصل فيما بينهم، ولم يعد أحدهم يفهم الآخر، وتركوا البرج ولم يكملوا بناءه، وتفرق الناس في أرجاء المعمورة. (المترجم).

«اليوم، نحتفي بقديس عزيز علينا، وعليكم أيضاً. سوف نزور قبره. ولكن لا تطرحوا أي سؤال، واعلموا أننا أحياناً نفاجأ كتّابنا بمفاجآت سارة جداً.
ـ كم تستغرق الرحلة إلى هناك؟
ـ عشرين دقيقة».

عشرون دقيقة، هذا هو الجواب الجاهز. أنا متأكد أنها ستستغرق وقتاً أطول من ذلك بكثير. ولكنهم حتى الآن، يحترمون رغباتي كلها، لذا فمن الأفضل أن أمتثل هذه المرة.

أنا في يريفان، في أرمينيا. صباح يوم الأحد هذا. ركبت السيارة على مضض، يبدو لي من بعيد جبل أرارات، مغطى بالثلوج. تأملت الطبيعة الريفية الجميلة حولي، وتمنيت لو كان بإمكاني أن أتمشّى، بدلاً من أن أُحشر في هذا الصندوق المعدني. كان مضيفيّ غاية في اللطف، ولكني قبلت، هذا «البرنامج السياحي المميَّز» دون إبداء أي تذمر. توقف الكلام، وواصلنا طريقنا صامتين.

بعد خمسين دقيقة (وكنت أعلم ذلك) وصلنا إلى بلدة صغيرة، واتجهنا إلى الكنيسة المكتظة بالزوار. لاحظت أن الجميع يرتدون بدلات وربطات عنق، فالمناسبة رسمية جداً. شعرت أني مضحكٌ جداً وأنا أرتدي قميصاً وبنطال جينز. خرجت من السيارة وكان أعضاء من اتحاد الكُتّاب بانتظاري، قدموا لي زهرة، واصطحبوني وسط حشد من الناس يحضر القداس. نزلنا بضع درجات خلف المذبح، فوجدت نفسي أمام قبر. أيقنت أن هذا هو المكان الذي دفِن فيه القديس، ولكن قبل أن أضع الوردة على القبر، أردت أن أعرف، بالضبط، لمن أقدم كل هذا الإجلال.

أتاني الجواب: «هذا هو المترجم المقدس».

اغرورقت عيناي بالدموع، عندما سمعت بـ« المترجم المقدس ».

إنه يوم 9 تشرين الأول 2004، والبلدة اسمها أوشاكان. وأرمينيا، على حد علمي، هي البلد الوحيد في العالم الذي أعلن يوم المترجم، القديس ميسروب، عيداً وطنياً، يحتفل به احتفالاً لائقاً. فقد أوجد الأبجدية الأرمنية (كانت اللغة موجودة سابقاً، ولكنها كانت لغة شفهية فقط)، كما كرس حياته لترجمة أهم النصوص في عصره ـ وكانت مكتوبة باللغات اليونانية والفارسية والروسية. كما كرس، هو وتلاميذه حياتهم لواجب عظيم هو ترجمة الكتاب المقدس، والأعمال الأدبية العظيمة

في عصره. ومنذ ذلك الحين اكتسبت ثقافة ذلك البلد هويتها الخاصة، واحتفظت حتى أيامنا هذه.

المترجم المقدس. أحمل زهرة بيدي، وأفكر بالأشخاص كلهم الذين لم ألتقهم أبداً، وربما لن تتح لي فرصة لقائهم، ولكنهم يحملون، في هذه اللحظة، كتبي في أيديهم، يبذلون كل ما بوسعهم ليظلوا مؤمنين بما حاولت أن أتقاسمه مع قرائي، كما كنت أفكر، أيضاً، (بأبي زوجتي)، المترجم، كريستيانو مونتيرو أوتيسيكا؛ فلا بدَّ أنه اليوم، برفقة الملائكة والقديس ميسروب، يراقب هذا المشهد. تذكرته وهو منكب على الآلة الكاتبة القديمة، متذمراً من ضآلة ما كان يجنيه المترجم (وللأسف ما يزال). واستأنف قائلاً: إن السبب الحقيقي الذي يُترجِم من أجله، هو أن يقتسم مع أفراد شعبه معارف ما كانت لتصل لولا الترجمة.

صليت صلاة صامتة له، ولجميع الذين ساعدوني في كتبي، ولأولئك الذين أتاحوا لي أن أقرأ كتباً ما كنت لأتعرف إليها، فساعدوني في تطوير حياتي شخصيتي. ولدى خروجي من الكنيسة شاهدت أطفالاً يكتبون الأحرف الأبجدية بقطع الحلوى والأزهار.

عندما تعالى الإنسان، هدم الله برج بابل، وبدأ البشر كلهم يتكلمون لغات مختلفة. ولكنه، أيضاً، وبفضله العظيم، خلق أناساً ليعيدوا بناء الجسور، وليساعدوا في إقامة الحوار، ونشر الفكر الإنساني. الشخص الذي نادراً ما نعير اهتمامنا لاسمه، عندما نفتح كتاباً أجنبياً: إنه المترجم.

ـ 3 ـ

خداع الذات

إطلاق أحكام قاسية على الآخرين جزء من الطبيعة البشرية. وعندما لا تجري الرياح كما نشتهي، فإننا نفتش دوماً عن عذر لخطأ ارتكبناه، أو نلقي اللوم على الآخرين. والقصة الآتية توضح ما أرمي إليه:

أُرسل رسولٌ في مهمة عاجلة إلى مدينة بعيدة. امتطى صهوة جواده وانطلق مسرعاً. وبعد أن تجاوزا عدداً من الخانات التي تُعلف فيها الدواب عادة، فكَّر الحصان:

«إننا لم نتوقف للأكل في أيٍّ من الإسطبلات، وهذا يعني أني لم أعد أُعامل كحصان، بل كإنسان، مثل أي إنسان آخر، وسأتناول طعامي في المدينة الكبيرة القادمة التي سنصلها».

ولكن تمَّ تجاوز المدن الكبرى كلها الواحدة تلو الأخرى، والفارس يواصل طريقه. أخذ الحصان يفكر: «ربما لم أصبح إنساناً، بل ملاكاً، لأن الملائكة لا تحتاج إلى طعام».

وأخيراً وصلا إلى المكان المقصود، واقتيد الحصان إلى الإسطبل حيث التهم بشراهة التبن كله الذي وجده هناك.

ثم قال لنفسه: «لماذا نعتقد أن الأمور قد تغيرت إذا لم تسر وفق ما اعتدناه؟ فأنا لست إنساناً ولا ملاكاً، بل أنا مجرد حصان جائع».

- 4 -

من يريد هذه الورقة النقدية

من فئة العشرين دولاراً؟

يروي غسان سعيد عامر قصة مُحاضر بدأ محاضرته حاملاً ورقة نقدية من فئة العشرين دولاراً، وسأل: «من منكم يريد هذه الورقة النقدية؟».

ارتفعت أيادٍ عدة، ولكنَّ المحاضر أضاف:

«ولكن قبل أن أعطيها لكم، يجب عليَّ فعل شيء ما».

دعكها وكوَّرها، ثم قال:

«من لا يزال يريد هذه الورقة؟».

وارتفعت الأيادي من جديد.

«وماذا لو فعلت هذا؟».

رمى الورقة المجعَّدة باتجاه الجدار فسقطت أرضاً، داسها بقدمه، ثم عرضها عليهم - وقد صارت وسخة وتالفة - أعاد السؤال، فارتفعت الأيادي أيضاً.

قال: «لا تنسوا أبداً هذا المشهد: فبعد الذي فعلته بهذه الورقة النقدية، فإنها ما تزال ورقة نقدية من فئة العشرين دولاراً. كذلك كثيراً ما نُسحق في هذه الحياة، ونُهان، ونُحتَقر، وتُساء معاملتنا؛ وعلى الرغم من ذلك كله، نظلُّ نحتفظ بقيمتنا نفسها».

- 5 -

الشيطان يريد للخير أن يعمّ

حدَّث الشاعر الفارسي (جلال الدين) الرومي أنَّ معاوية، الخليفة الأموي الأول، كان نائماً في قصره، ذات يوم، عندما أيقظه رجل غريب، وسأله:

- «من أنت؟»

أجاب:

- «أنا الشيطان».

- «وماذا تريد؟».

- «لقد حان وقت الصلاة، وما زلت نائماً».

ذهل معاوية، أن يذكره أمير الظلام بواجبه الديني، وهو الذي يسعى دوماً إلى سلب الإيمان من أرواح البشر.

- فقال الشيطان موضحاً:

«تذكر أني خلقت ملاكاً من نور. وعلى الرغم من كل ما حصل لي، فإني لم أستطع أن أنسى أصلي. فقد يرحل الإنسان إلى روما أو إلى القدس، لكنه يحمل دوماً في قلبه قيم وطنه. والشيء نفسه يحدث لي. فأنا ما أزال أحب الله الخالق الذي ربَّاني منذ صغري، وهداني إلى فعل الخير. وعندما تمردْت عليه، لم يكن ذلك لأني لم أكن أحبه؛ بل على العكس، فقد كنت أحبه كثيراً إلى درجة أني شعرت بالحسد لما خلق آدم. في تلك اللحظة أردت أن أتحدى الربّ، وكان في ذلك هلاكي؛ وأكثر من ذلك فأنا مازلت أذكر النعم التي أسبغها الله عليَّ، وآمل بالعودة إلى الجنة، يوماً ما، إذا ما فعلت الخير».

- أجاب معاوية:

«لايمكنني أن أصدق ما تقول، فأنت مسؤول عن هلاك الكثير من الخلق على وجه الأرض».

- أصرَّ الشيطان، قائلاً:

-بل يجب أن تصدق. فالله وحده هو من يبني ويهدم، لأنه القادر على كل شيء. وعندما خلق الإنسانَ خلق معه الشهوة والانتقام والشفقة والخوف. لذلك، عندما ترى الشر حولك، لا تلمني؛ فأنا مجرد مرآة تعكس ما يحدث.

كان معاوية يدرك أن في الأمر شيئاً ما، فأخذ يصلي صلاة من لا رجاء له إلا الله، لينير بصيرته. لقد أمضى الليل يحاور الشيطان ويجادله، وعلى الرغم من الحجج التي سمعها لم يقتنع، وعند بزوغ الفجر، استسلم الشيطان، وقال:

«أنت محق. عندما جئتك البارحة لأوقظك حتى لا يفوتك وقت الصلاة، لم تكن نيتي أن أقربك من النور الإلهي. كنت أعلم أنه إن فاتك أداء فريضتك، فستشعر بأسى شديد، وستصلي في الأيام التالية بإيمان أقوى، مستغفراً الله على نسيانك. فعند الله كل صلاة يؤديها الفرد بحب وندم، تعادل مئتي صلاة يؤديها بطريقة عادية. وعندئذٍ ستصبح أكثر نقاءً، وسيحبك الله أكثر، وسأكون بعيداً عن روحك».

توارى الشيطان، وحلّ محلّه ملاك من نور، وقال لمعاوية: «لا تنسَ درس اليوم أبداً. فقد يتقنّع الشيطان بقناع الخير، لكن نيته الحقيقية إحداث خراب أكبر».

في ذلك اليوم، والأيام التي تلته، صلى معاوية بندم وخوف وإيمان، فسمع الله صلواته.

- 6 -

الكاثوليكي والمسلم

كنت أتحدث إلى كاهن كاثوليكي وشاب مسلم على مائدة غداء. وعندما مرّ النادل حاملاً طبقاً عليه طعام، تناول الجميع شيئاً إلا الشاب المسلم الذي كان صائماً رمضان، كما نص على ذلك القرآن.

وبعدما انتهينا، وخرجنا. لم يتمالك أحدهم نفسه عن القول: «ألا ترى كم هم المسلمون متعصبون! وأنا سعيد لأنكم، أنتم الكاثوليكيين، لستم مثلهم».

قال الكاهن: «لكننا مثلهم، وهذا الشاب يجتهد في عبادة الله مثلي، ولكننا، فقط، نتبع شرائع مختلفة».

ثم ختم كلامه قائلاً: «من المعيب أن لا يرى الناس إلا الخلافات التي تفرق بينهم. لو أنكم تنظرون بحب أكبر، لكنتم رأيتم ما يجمع بينكم، ولحلّت نصف مشكلات العالم عندئذٍ».■

المجتمع السوي

اريك فروم

سلام مراد



كتاب من كتب فروم الشهيرة، وقد أثار الاهتمام منذ ظهوره الأول في العام 1955، وظل الاهتمام به مستمراً حتى الآن، لأنه يدرس حالة المجتمع والفرد في آن معاً. من خلاله يبحث فروم التأثير المتبادل بين الفرد ومجتمعه وتأثير المجتمع في الفرد أيضاً، ويسبر الكتاب الأوضاع الإنسانية في المجتمع الحديث، ويركز على أوضاع الأمراض النفسية وتأثيرها على المجتمع، وازدادت أهميته للأسباب التالية:

1 ـ هو أول كتاب لمحلل من المحللين النفسيين الكبار، يدرس الأحوال المرضية للمجتمع الحديث.

2 ـ يأتي هذا الكتاب بعد كتب عدة لاقت نجاحات، ولاسيما كتبه: (الهروب من الحرية 1941)، و«الإنسان من أجل ذاته» 1974، و«اللغة المنسية» 1951.

3 ـ والكتاب واضح في معالجة المشكلات العميقة والمعقدة.

4 ـ وفي هذا الكتاب يتابع فروم نقده لفرويد، ويقدم أساسيات «التحليل النفسي الإنساني»، الذي عُدَّ الثورة الثالثة في علم النفس.

ومن أسباب الاهتمام الحالي المتزايد بكتاب «المجتمع السوي»، منهجيته، والتغيرات العلمية الحديثة التي أوصلت العلماء إلى إلغاء الحدود بين فروع المعرفة، بسبب زيادة التداخلات بين الفروع المعرفية، هذا التحول الكبير الذي أكسب عمل فروم تقديراً أوسع، فسابقاً كان كل فرع معرفي يُعد كينونة مغلقة واختصاصاً لا علاقة له بالفروع المعرفية الأخرى.

وكان أبرز صفات عمل فروم قدرته على الاعتماد على فروع معرفية كثيرة ومختلفة، وتوحيدها لمعرفة الظاهرة في تفاعلاتها وتشابكاتها المعقدة.

فللظاهرة النفسية أبعاد سوسيولوجية واقتصادية وأنثربولوجية وفيزيولوجية وبيولوجية وسياسية، وقد تكون لها صلة بالأسطوريات وتاريخ الدين والشعر والفلسفة وما إلى ذلك.

لم يحدث هذا التحوّل الثوري بفعل المصادفة؛ بل بالضرورة، لأن تعقيد الواقع هو الذي فرض تحطيم الحواجز بين الفروع المعرفية.

والآن يعدّ المرء مقصراً إذا لم يكن يعرف سوى اختصاصه. هذا لا يعني إلغاء الاختصاص؛ بل رفده بالمعطيات الكثيرة من الفروع المختلفة، فمن المستحيل أن يفهم المرء أي شيء في الواقع، من دون أن يأخذ في الحسبان الدور الدينامي للتفاعلات والتشابكات المعقدة للعوامل التي يجري البحث فيها في مختلف المجالات وشتى المستويات.

كان عمل فروم يبدو فريداً لبعضهم، وغريباً للبعض الآخر، وهو الآن يعدّ سباقاً في فهمه للظاهرة التي يدرسها، من خلال تركيزه على شبكة العلاقات بدلاً من البنى المنعزلة.

وازدادت أهمية أبحاث «إريك فروم» ودراساته في عصرنا الحديث، نتيجة المشاكل التي تعانيها المجتمعات المعاصرة؛ فهذه المشاكل والأمراض ازدادت بشكل مطّرد، فالأرقام في ازدياد، وخاصة فيما يتعلق بانتشار الآفات، كالأمراض النفسية والانتحار وقتل الآخر والإدمان الكحولي، والاكتئاب، وكذلك الفصام الذي يوصف في اليابان مثلاً، بأنه «مرآة البيئة الاجتماعية المعاصرة»؛ مع العلم أن

تشخيص الفصام متقدم في البلدان المتقدمة علمياً، إلا أن هناك تقصيراً في علاجه، والسبب في ذلك انعدام البيئة الاجتماعية المساعدة على الشفاء، فالمريض النفسي لا يلقى الدعم من مجتمعه، والمرض النفسي مخجل؛ فلو أصيب رئيس شركة بأزمة قلبية، قيل إنها نتيجة الإجهاد في العمل، فإن ذلك مبعث على الفخار، وكل الناس يدعمونه، ولكنه إذا أصيب بأزمة نفسية، للسبب ذاته، فإن عليه أن يكابد في صمت لئلا يتعرّض للهزء والاحتقار، وتؤكد الإحصائيات في الغرب عموماً أن هناك أعداداً متزايدة من الناس الذين يصبحون عاجزين عن التكيف مع الحياة الاجتماعية والمهنية والعائلية.

ففي عصرنا الحالي ازدادت المشاكل على جميع الجبهات، فالحروب قائمة، كحرب أفغانستان والعراق والصومال وغيرها كثير، والتلوث البيئي في ازدياد بسبب مخلفات الدول الصناعية، وعدم تقيدها (باتفاقية كيوتو) لحماية البيئة، وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية، وقد قال الشاعر الألماني (هـ.م.إنتشنبرغر H.M.Entzenberger): «إن عصرنا هو عصر الانتقال من الحرب الباردة إلى الحروب الأهلية»، فجورج بوش (الابن) تبنى شعار (هتلر) الحرفي الذي يقول: (من ليس معنا فهو علينا)، أو ضدنا، فزادت الحروب الاستباقية، وعادت الأساليب الاستعمارية القديمة مثل سياسة (فرّق تَسُد)، وتعرض الأمريكان للخطف والقتل والتدمير على أيدي المتطرفين من الشعوب المقهورة، فالحضارة الغربية أخذت منحنيات خطيرة أكثر فأكثر، ولم يعد ينظر إلى الانهيار المثير للكتلة الشيوعية سنة 1989 على أنه تزكية للرأسمالية، برغم الضجيج الإعلامي الغربي الكبير الذي عمل على هذا الحدث بشكل كبير ومتواصل؛ بل بالعكس ازدادت مشاكل المجتمعات الرأسمالية، فإلى جانب الضجر والقلق الذين تعيشهما المجتمعات الغربية، هناك لدى المثقفين في الغرب حالة من التوجّس من كارثة مُحدِقة، والأزمة الرأسمالية الحالية تنذر باحتمالات مريعة على الصعد جميعها.

هل نحن أسوياء؟

يتساءل (اريك فروم) هل نحن أسوياء؟! فيجيب: دعونا ننظر إلى الوقائع بطريقة طبّية نفسيّة جيدة، في المئة سنة الأخيرة ازداد المجتمع الغربي ثـراءً أكثر مـن أي مجتمع آخر في تاريخ الجنس البشري.

ويبين (فروم) أن الإنسان خلق حروباً كثيرة أدت إلى قتل الملايين، من خلال حروب صغيرة وكبيرة، فالحرب من صنع الإنسان، وفي هذه الحروب كان كل مشارك يعتقد اعتقاداً راسخاً أنه يحارب دفاعاً عن نفسه، أو شرفه، أو أنه مؤيَّد من الله، والجماعات التي يكون المرء في حرب معها، كثيراً ما يُنظر إليها على أنها عفاريت قاسية غير عاقلة، ويجب على المرء أن يهزمها لينجّي العالم من شرها.

ولكن بعد انتهاء الحروب ببضعة أشهر، يكون أعداء الأمس أصدقاءنا، وأصدقاء الأمس أعداءنا، ومن جديد نقوم بجدّية تامة بتلويثهم بما يناسبهم من اللونين الأسود والأبيض.

كما يوضح (فروم) أن المجال الاقتصادي ليس أكثر استقراراً وصحة من المجالات الأخرى، فنحن نعيش في نظام اقتصادي كثيراً ما يكون فيه المحصول الجيد على الخصوص كارثة اقتصادية، فيتم وضع قيود على بعض المنتجات الزراعية من أجل «تثبيت السوق»، على الرغم من وجود الملايين من الناس الذين لا يملكون الأشياء التي يتم وضع القيود عليها.

ويتم إنفاق مليارات الدولارات على إنتاج الأسلحة، حتى إذا لم تكن هناك حروب مباشرة، فهذه الإمكانيات والأموال الطائلة التي تذهب إلى الأسلحة.. أليس حريّاً بها أن تذهب إلى مجالات أخرى أكثر خدمة وفائدة للإنسان ولمستقبله.

مع كل هذه المعطيات، يوضح الأطباء النفسيون أن مشكلة الصحة النفسية في المجتمع هي مشكلة عدد من الأفراد «غير المتوافقين»، وليست مشكلة عدم التوافق الممكن في الثقافة ذاتها، وكتاب المجتمع السوي لإريك فروم يدرس أمراض المجتمع الغربي المعاصر وحالاته، فحالات الانتحار والإدمان والاكتئاب تزداد، وهذه الزيادات لابد لها من سبب، ويرى أن هذه الزيادة تعبر عن الافتقار إلى الاستقرار الذهني والصحة الذهنية، وليس بسبب الفقر المادي فمعدلات حدوث

الانتحار في أفقر البلدان أقل من سواها، والرخاء المادي المتزايد، قد يصاحبه عدد متزايد من حوادث الانتحار، كما أن الإدمان الكحولي، هو عرض من أعراض عدم الاستقرار الانفعالي.

كما يبين فروم أن في المجتمع الغربي المعاصر حالات عالية في قتل الذات وليس قتل الآخر، وقتل الذات يعبر عن حالة نفسية غير مستقرة بشكل مؤكد.

فمن خلال الجداول والإحصائيات، تبين لدينا أن البلدان الأكثر استقراراً وثراءً، مثل الدانمارك وسويسرا وفنلندا والسويد والولايات المتحدة، هي البلدان ذات المعدل الأعلى في الانتحار، وذات المعدّل الأعلى في قتل الذات وقتل الآخر مجتمعَين.

يعلق فروم ويقول: إن هذه الأرقام مفزعة ومخزية فعلاً، ويقول: حتى لو شَكَكْنا في المسألة، هل يدلّ التكرار الشديد للانتحار وحده على عدم الصحة الذهنية عند السكان؟ فإنه يبدو أن تزامن الانتحار والإدمان الكحولي إلى حد كبير، يجعل من الواضح أننا نتعامل هنا مع أعراض عدم التوازن الذهني.

وحالات الاضطراب الذهني موجودة في البلدان الأكثر رخاءً ومسالمة في العالم، وفي هذه البلدان توجد نسبه مقبولة من العدالة الاجتماعية وتوزيع معقول للثروة بين السكان.

ويصل فروم إلى نتيجة مهمة وحساسة، وهي أنه عندما توجد حالات من الإشباع المادي، يرافقها إحساس بالضجر الشديد، والانتحار والإدمان الكحولي يكونان سبيلين للنجاة من الضجر، ومن هذه النتيجة وهذه الحالة، يصل بنا فروم إلى الحقيقة الإنسانية التالية التي تقول: «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان».

الاغتراب

من أبرز ظواهر المجتمع الحديث؛ زيادة حالات الاغتراب؛ والمقصود بالاغتراب هو نمط الخبرة الذي يَخبُر به الشخص أنه غريب، ويمكن للمرء أن يقول إنه قد صار متغرباً عن نفسه، إنه لا يَخبُر نفسه على أنه مركز عالمه، وخالق أفعاله؛ بل على أن أفعاله وعواقبها قد صارت سادته الذين يطيعهم، أو يمكن حتى أن يعبدهم،

والشخص المغترب بعيد عن التماس بنفسه، كما هو بعيد عن التماس بأي شخص آخر، فهو غير متواصل مع نفسه ومع العالم خارجه بطريقة إنتاجية.

والاغتراب كما نجده في المجتمع الحديث يكاد يكون كلياً، وهو يشمل علاقة الإنسان بعمله، وبالأشياء التي يستهلكها، وبالدولة، وبأخيه الإنسان، وبنفسه، لقد خلق الإنسان عالماً من الأشياء بشرية الصُّنع، كما لم يوجد من قبل، وبنى آلة اجتماعية معقدة لإدارة الآلة التقنية التي بناها.

ومع هذا، فإن هذا الخلق الكلي يقف فوقه وعليه، وهو لا يشعر أنه مبدع ومركز.

بل هو خادم للآلة التي بناها، وكلما كانت القوى التي يطلق العنان لها أعظم، ازداد إحساسه بالعجز بوصفه إنساناً، وهو يواجه نفسه بقواه المتجسدة في الأشياء التي خلقها، مغترباً عن نفسه، ويمتلكه خلقه، وقد فقد ملكيته لذاته.

ففي المجتمع الصناعي يصبح العامل ذرة ترقص على أنغام الإدارة، يحدد له مكانه وعمله وحركته، وبالتالي يصبح العمل أكثر تكراراً وبعداً عن التفكير كلما زاد المخططون، ومنظمو الحركات الصغيرة والمدراء يجردون العامل من حقّه في التفكير والتحرك بحرية، لأن عمله وحركته مرسومان من قبل إدارته، وبالتالي تولد حالة من نكران الحياة، وتعرقل الحاجة إلى التمكن والإبداع، والفضول والتفكير المستقل، والنتيجة المحتومة هي فرار العامل، أو جموده، أو تدميريته؛ أي نكوصه النفسي.

ودور المدير هو كذلك دور الاغتراب، وإنه لصحيح أنه يدير الكل وليس الجزء، ولكنه مغترب أيضاً عند نتاجه بوصفه شيئاً ملموساً ومفيداً، إن هدفه هو أن يستخدم رأس المال الذي يستثمره الآخرون استخداماً مربحاً؛ على الرغم من أن الإدارة الحديثة، إذا ما قارنّاها بالنمط القديم للمالك - المدير، أقل اهتماماً بمقدار الربح منها بالعمل الفعّال، وتوسيع المشروع، ومما هو معهود ضمن الإدارة أن المسؤولين عن علاقات العمل والبيع؛ أي عند الاحتيال الإنساني على الأمور، يكتسبون، نسبياً، أهمية متزايدة بالمقارنة مع المسؤولين عن الجوانب التقنية من الإنتاج.

والمدير، كالعامل، وككل شخص يتعامل مع أشياء عملاقة لا شخصية لها، مشروع تنافسي عملاق؛ ومع السوق الوطنية العملاقة والسوق العالمية، ومع الاتحادات العملاقة، والحكومات العملاقة، وكل هذه الأشياء العملاقة لها حياتها، إذا جاز القول، وهي تحدد نشاط العامل والموظف الإداري.

وتنتج مشكلة المدير أهم ظاهرة في الثقافة الاغترابية، ظاهرة البيروقراطية، والمؤسسة التجارية الكبيرة والإدارة الحكومية يديرهما على السواء نظام بيروقراطي، والبيروقراطيون مختصّون بإدارة الأشياء والناس، وبسبب ضخامة الجهاز الذي يُدار والتجريد الناجم عن ذلك، فإن علاقة البيروقراطيين بالناس هي علاقة اغتراب تام، وهم؛ أي الناس الخاضعون للإدارة، لا يُنظر إليهم بصحبة ولا بكره، بل بصورة غير شخصية تماماً؛ وعلى المدير البيروقراطي ألا يكون لديه شعور، بمقدار ما يتعلق الأمر بنشاطه المهني؛ بل عليه أن يتصرف بحذق مع الناس وكأنهم أرقام، وأشياء.

وبما أن ضخامة المنظمة والتقسيم الهائل للعمل يمنعان أي فرد مفرد من رؤية الكل، وبما أنه لا يوجد تعاون عضوي بين شتى الأفراد أو الجماعات ضمن الصناعة، فالبيروقراطيون المتصرفون ضروريون، ولولاهم لانهار المشروع في مدة قصيرة، مادام لا أحد من شأنه أن يعرف السر الذي يجعله يؤدي وظيفته.

ولا غنى عن البيروقراطيين، كالأطنان من الورق التي تستهلك تحت قيادتهم، تماماً لأن كل شخص يشعر، مع إحساسه بالعجز، وبالدور المهمّ جداً للبيروقراطيين، فإنهم يُحترمون احتراماً ألوهياً، ويشعر الناس أنه لولا البيروقراطيون لتضعضع كل شيء، ومتنا جوعاً.

وبينما كان الزعماء في العالم القروسطي يُعَدُّون ممثلين للنظام الذي يقصده الإله، فإن دور البيروقراطي في ظل الرأسمالية الحديثة يكاد لا يكون أقل قداسة، ما دام ضرورياً لبقاء الكل.

وهذه الظواهر والأرقام والإحصائيات والاستنتاجات تبين لنا المعاناة الكبيرة والخلل في الحضارة الإنسانية المعاصرة؛ فحاجات الإنسان المادية وحدها ليست كافية، ولكن يجب التركيز على جوهر الإنسان، والانطلاق من الإنسان ذاته، فالإنسان هو الكائن الأهم وهو محور الحياة.

يبقى أن نشير هنا إلى أن كتاب اريك فروم (المجتمع السوي) صدر عن وزارة الثقافة السورية دمشق 2010، المترجم هو الأستاذ محمود منقذ الهاشمي الذي ارتبط اسمه بترجمة كثير من كتب اريك فروم، كاللغة المنسية وفن الإصغاء...

الكتاب: المجتمع السوي.

الكاتب: إريك فروم.

ترجمة: محمود منقذ الهاشمي.

الناشر: دمشق ـ وزارة الثقافة ـ 2010م. ■



قبسات من التراث الإنساني
لـ الياس غالي

عيسى فتوح

صدر ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، كتاب «قبسات من التراث الإنساني» للأديب البحاثة الياس سعد غالي، ضم سبع دراسات في الفكر الإنساني، بدءاً من الأدب اليوناني واللاتيني، ومروراً بدانتي، وانتهاء بأبي العلاء المعري والشاعر الأرمني أويديك اسحاقيان... وقد مكنته ثقافته العربية الواسعة، وإجادته اللغتين اليونانية والفرنسية، وجهوده المتواصلة الدائبة على البحث والتنقيب، من تكوين ثقافة فكرية عميقة، قلّ من يتمتع بها في هذه الأيام التي طغت عليها الثقافة الاستهلاكية.

لقد أمضى الباحث الياس غالي أكثر من أربعين عاماً في صحبة أبي العلاء المعري ودانتي، في كتابيهما الخالدين: «رسالة الغفران» و«الكوميديا الإلهية»، يقرؤهما ويعيد قراءتهما بنهم لا يرتوي، وجوع لا يشبع، على الرغم من وعورة رسالة الغفران، وصعوبة ألفاظهما العويصة، ليثبت حقيقة أن دانتي لم يأخذ عن أبي العلاء المعري، كما ادعى المستعرب الإسباني أسين بلاثيوس، وتبعه في هذا الرأي نفر آخرون لم يقرؤوا الكتابين، ولم يكلفوا أنفسهم عناء الغوص فيهما، وإنما دفعتهم أهواؤهم إلى التمسك بهذا الرأي الذي لم يبن على حقائق ثابتة، وحجج قوية دامغة.

إن فكرة العروج إلى السماء، وتلاقي الأدباء والشعراء في العالم الآخر، والتحاور فيما بينهم حول الأدب والشعر- وهي فكرة رسالة الغفران- قد سبق إليها الشاعر

اليوناني القديم «اريستوفان» في مسرحيته «الضفادع» قبل المعري بثلاثة عشر قرناً، ومن الطريف أن النقاش الأدبي الذي يدور في الجحيم بين الشاعرين اسخيلوس وأوريبيدس في مسرحية الضفادع، يذكرنا بتلك المناقشات الطويلة التي أجراها أبو العلاء المعري في الجنة والجحيم في رسالة الغفران بين الشعراء والرواة.

وكما أرسل أريستوفان إله المسرح اليوناني وخادمه إلى الجحيم في مسرحية الضفادع، لإثارة الحوار بين أسخيلوس وأوريبيدس، كذلك أرسل أبو العلاء المعري ابن القارح بطل رسالة الغفران، إلى الجنة والجحيم، ليناقش جميع الشعراء الذين لقيهم هناك، في أمور لغوية صرفة، بالإضافة إلى بعض الحواشي والاستطرادات الكثيرة التي اقتضاها الموضوع، أو اقتضتها ظروف الأشخاص، أو معنى البيت أحياناً، ما دامت رحلة ابن القارح كلها إلى العالم الآخر جملة اعتراضية، كما تقول الدكتورة بنت الشاطئ.

ما يريد أن يصل الكاتب إليه هو، أن فكرة إرسال بشري إلى العالم الآخر وجدت قبل المعري بزمان طويل، وليس من المستبعد أن يكون المعري قد اطلع على ضفادع أريستوفان وتأثر بها، وربما تأثر أيضاً بكتاب الكاتب الفراتي لوقيانوس السمسياطي «محاورات الأموات واستفتاء ميت» الذي عاش في القرن الثاني للميلاد، ما دامت جميع المصادر التي تحدثت عن أبي العلاء تؤكد- في رأي الدكتور لويس عوض- أنه كان على صلة بالثقافة اليونانية... أما الجزئيات والتفصيلات، فقد تختلف من كاتب لآخر.

لم يؤكد الياس غالي: فكرة أخذ المعري عن أريستوفان، وإنما اكتفى بعقد المقارنة بين فكرة رسالة الغفران وفكرة الضفادع، وترك للقراء أن يقارنوا وأن يستنتجوا الحكم الذي يشاؤون.

هذه الدراسة الموضوعية الجادة هي البحث الخامس في كتاب قبسات من التراث الإنساني الذي ضم ست دراسات غيرها هي: هكتور واندروماك لهوميروس، إيني وديدون لفرجيل، وداع المنفي لأوفيد، دانتي وبياتريس لدانتي، رولان وعنترة، أويديك اسحاقيان وأبو العلاء المعري، وكلها تدخل في إطار الأدب المقارن.

يتحدث المؤلف في البحث السادس عن البطل الفرنسي رولان، والبطل العربي عنترة بن شداد العبسي، اللذين ماتا ووجهاهما نحو العدو، ويقارن بين ملحمة رولان الفرنسية، وقصة عنترة العربية، فالكونت رولان، نسيب الملك شارلمان وقائد

جيوشه، ذهب ضحية الغدر، والفارس العربي عنترة بطل الأبطال في الأسطورة العربية قتل غدراً هو الآخر، وقد مجّده الكاتب اللبناني شكري غانم في مسرحية شهيرة باللغة الفرنسية، قام الياس غالي نفسه بترجمتها إلى العربية عام 1963.

يقول الياس غالي إن ملحمة رولان الفرنسية أو أغنية رولان، قد كتبت في القرن الحادي عشر أو قبله بقليل، لكنها تنوسيت وفقدت قروناً طويلة، إلى أن اكتشفها فرنسيسك ميشيل في أكسفورد عام 1832، ثم عُثر في مدينة البندقية على مخطوط أحدث من مخطوط أكسفورد، ولكنه ناقص.

ثم يقارن بين هذه الملحمة وقصة عنترة، فيقول: «وأما سيرة عنترة فإنها تروي قصة حب عنترة لعبلة بنت مالك، وما لاقى في سبيل هذا الحب من أهوال ومشقات؛ إذ كان ينتقل من حرب إلى حرب مع أبطال العرب لينقذ عبلة، كما تمجد البطولات في المعارك الطاحنة التي لا تحصى، والتي اشترك فيها عنترة؛ كحرب داحس والغبراء، وخرج منها منتصراً...».

ويرى أن بين وداع عنترة لعبلة في مسرحية شكري غانم، ووداع هكتور لزوجته أندروماك في إلياذة هوميروس شيئاً من الشبه، ويستدل على ذلك بنموذج من كلا الوداعين.

ثمة دراسة هامة أخرى في الكتاب جديرة بأن يتوقف عندها الباحث المهتم بقضايا الأدب المقارن هي «أوديك اسحاقيان وأبو العلاء المعري»، كان المؤلف قد ألقاها عام 1975 في جمعية الترقي الثقافية الأرمنية بدمشق، ويعود سبب المقارنة بين الشاعرين العربي والأرمني إلى أن اسحاقيان هو الشاعر الأرمني الوحيد الذي عرف أبا العلاء المعري أتم وأعمق معرفة، فاستوحى منه على الأقل موضوع أهم قصائده الطويلة التي أسماها «عروج أبي العلاء»، وترجمها إلى العربية العلامة خير الدين الأسدي في حلب عام 1940، وهي لون فريد من التصوير العاطفي، لا عهد للعربية به في أي أثر من آثارها، وعلى الرغم من قصرها النسبي، فقد تُرجمت إلى العديد من لغات العالم؛ كالإنكليزية والفرنسية والروسية والألمانية والإيطالية والإسبانية والتركية والعربية ولغة الاسبرانتو.

لقد تشرب إسحاقيان أفكار أبي العلاء المعري، وتقمص روحه، وتمثل آراءه، لأنه وجده ألصق بنفسه من أي شاعر آخر، ووجده إنساناً عاش مثله في الحياة، ومات مثخناً بالجراح.

لم يقلد إسحاقيان المعري، وكل ما أخذه عنه قوله:

هـــذا مـــا جنـــاه أبـــي علـــي ومـــا جنيـــت علـــى أحـــد

بل استلهم روحه ومعانيه وأفكاره، وقد عرف إسحاقيان بأنه أستاذ الكلمة الشعرية، والخبير بالروح الإنسانية، تميزت قصائده الوجدانية بالعمق والشفافية والثراء، ووضوح الفكرة، وعذوبة النظم، وصدق الشعور، والرقة.

إن من يقرأ كتاب «عروج أبي العلاء» لاويديك إسحاقيان، لا بد أن يقع على الكثير من أفكار أبي العلاء، وآرائه المنثورة هنا وهناك في ديوان اللزوميات، ولكن اسحاقيان ضخمها وأعطاها أبعاداً جديدة، ورؤية معاصرة.

نعود بعد هذا إلى القول: إن كتاب «قبسات من التراث الإنساني» للباحث الأستاذ الياس سعد غالي، يعد من أهم الكتب التي أضيفت إلى المكتبة العربية في موضوع الأدب المقارن، لأنه استطاع أن يلقي الضوء فيه على طائفة من الدراسات التاريخية والأدبية والأسطورية، لأدباء قدامى ومعاصرين، ينتمون إلى أقطار عدّة من الشرق والغرب. ■

سِلْما لاغرلوف

1858-16/ 3/ 1940

ت: زهير محمد ناجي

ولدت هذه الأديبة الكبيرة، أكثر الأدباء السويديين المعروفين جيداً خارج السويد، في بلدة أسترا آثرفيك في مقاطعة فرملاند بلاد العفاريت والجن في مزرعة مارباكا.

عاشت طفولة سعيدة، يعود الفضل فيها إلى الطبيعة المرحة والطيبة لوالدها إديك غوستاف لاغرلوف الذي ينتمي إلى عائلة غنية من عائلات الطبقة البورجوازية الوسطى، وكان يحسن إطلاق الفكاهات ويخفف بمرحه وحكاياته وأقاصيصه عن الألم الذي عاشته في طفولتها، بسبب العاهة الولادية التي كان من نتيجتها أصابه قدميها بالشلل، فأحاطها الأب برعايته وعنايته، مخففاً من آلامها وحزنها نتيجة حرمانها من عيش طفولتها العادية كسائر الأطفال واليافعين والشباب، فعاشت منعزلة منطوية على نفسها.

كما يعود الفضل إلى تلك الحكايات الخيالية والشعبية المشوقة، التي كانت تستمع إليها من مربيتها ومن العاملات في المنزل، حول مواقد النار في ليالي الشتاء الشمالية الطويلة، وأخيراً بفضل انصرافها إلى قراءة الكتب التي نمت خيالها وشحنتها بآلاف الانفعالات.

في نحو الرابعة من عمرها ونتيجة رعب أصابها، أصبحت مشلولة الساقين وعاجزة عن الحركة تماماً فأوكل أمر رعايتها والعناية بها إلى مربية أطفال اسمها كايسا Kaysa.

كانت تروي لها كل ما تعرفه من أقاصيص شعبية وأساطير خيالية- والمعروف أن البلاد الشمالية الاسكندنافيه هي بلاد الأساطير وحكايا العفاريت والجن... كما كانت تستمع من طباخة المنزل، وهي جالسة على أريكة في المطبخ الدافئ، إلى ما تخزنه تلك المرأة من حكايات ممتعة... وحينما انتقل عمل والدها إلى بلدة سترومستاد البحرية الواقعة على خليج سكاغسَك، استأجر والدها بيتاً تملكه امرأة قبطان سفينة اسمها ياكوب، فأحبتها، وتعلقت بها، وكانت تروي لها أقاصيص عن البحار، وعن مغامرات زوجها النقيب البحري برغرستروم الذي ترعاه وترعى سفينته عصفورة الجنة.. هذه الحكايات أثرت فيها تأثيراً نفسياً كبيراً، وحينما صعدت إلى ظهر السفينة ياكوب بعد عودتها من رحلة طويلة، قامت الصغيرة تمشي على قدميها... ولقد ظلت الطفلة مقتنعة فيما بعد بأن عصفورة الجنة حامية السفينة وقبطانها، كانت هي السبب في شفائها؛ إلا أن العرج ظل يلازمها، واشتدت آلامها وهي في سن التاسعة، فأرسلها والدها إلى عند عمها الماسوني Aflelius في استوكهولم... ولقد أفادها العلاج ومكتبة عمها الصغيرة، فانكبت على القراءة وهي العاجزة عن مشاهدة.روائع استوكهولم.

في عام 1873 وفي سن الخامسة عشرة من عمرها، كتبت في دفتر يومياتها معبرة عن تأثرها بما اختزنته من أقاصيص سمعتها، ومن كتب قرأتها بنهم، قائلة: «لقد أيقظت القراءة في رغبة كبيرة وعميقة، بأن أقوم بأعمال عجيبة، وهكذا أصبحت أعرف منذ صغرى بأن مهمتي في الحياة أن أقوم بالكتابة » .

في هذه العائلة الغنية والمثقفة، كانوا يحبون الأدب الكلاسيكي، ويعجبون بالأفكار الرومنسية، كما كانوا يحبون قراءة أشعار الشاعر إيسياس تيغنر Essias Tegner ورونْبرْغ Runeberg وتوبيلوس Topelius، وهانز كريستيان آندرسون. وفي أواسط السبعينيات من القرن التاسع عشر، خضعوا لسحر أقاصيص بيورنسون Biornson الشعبية..

هكذا يمكن تفسير منابع الإلهام التي تركت أثرها الكبير في الإعداد لإبداعها الأدبي؛ البيئة الطبيعية التي عاشت فيها الطبيعة الاسكندنافيّه، والبيئة المنزلية المليئة بالعطف والحنان والحب والمرض الذي أصابها، فأقعدها عن الحركة زماناً، وجعلها تنصرف إلى القراءة، وأخيراً حبّها الرومنسي في سن الخامسة عشرة لشاب اتضح فيما بعد أنه أحد أفراد الأسرة المالكة. كتبت في يومياتها عنه: «إنه فتى جميل ذو

شعر داكن، جعد تسقط إحدى خصلاته على جبينه عندما يتحدث أو يقوم بحركة، له عينان واسعتان داكنتان، لا يمكن تحديد لونهما، ولكنهما تبرقان كلؤلؤتين سوداوين... أما طلعته فلطيفة تشوبها كآبة».

حين دعاها عمها الماسوني لزيارة المحفل الماسوني الذي ستفتح أبوابه أمام أسر الأخوة الماسونيين للاستمتاع بمشاهدة قاعاته الجميلة المزخرفة، ولحضور الاجتماع التذكاري لموت كارل الخامس عشر، وكانت متحمسة لزيارة هذا المحفل للاطلاع على بعض أسرار هذه الجماعة.

في القاعة الكبيرة التي كانت جدرانها الحافلة بالصور المغطاة، كانت صورة واحدة يمكن مشاهدتها لشاب تغطي صدره الأوسمة؛ كانت هذه الصورة (لطالبها) الأمير غوستاف الذي مات وهو شاب لا يتجاوز عمره بضعة وعشرين عاماً...

كتبت في يومياتها عنه: «يا إيروس يا إله الحب القدير... أيها الإله الخالد، يا مدبر تعاقب الأجيال»! ولكن هذا الإله إذا كان يرشقها بسهام أخرى، فإن هذا هو الجرح الوحيد الذي اعترفت به.

بدأت حياتها الأدبية في سن مبكرة، حين بدأت تنظم أشعار مناسبات كانت تتلوها على الضيوف المحتفلين بالأعياد والمناسبات العائلية، فنال إعجابهم. وأصبح الناس في فـرملاند ينظرون إلى هذه الشابة، وكأنها ربة شعر محلية... وظلت أشعارها في هذه المرحلة مجهولة حتى جمعت فيما بعد، ونشرت عام 1990 فيما عرف «باسم أوراق مزرعة مورباكا»...

تعرفت في إحدى المناسبات إلى إيــڤا فريكسل، ابنة الأديب والمؤرخ الشهير أندرس فريكسل، داعية تحرير المرأة السويدية التي دعتها إلى دعم قضية تحرير المرأة السويدية، وأعجب بها أندرس، ونصحها بأن تسافر إلى العاصمة لمتابعة دراستها. انتسبت في عام 1882 إلى دار للمعلمات، وقد عارضت العائلة في مزرعة موروباكا سفرها، ولكنها أصرت على الذهاب، وعاونها شقيقها يوهان في الحصول على قرض لدفع تكاليف الدراسة في هذه المدرسة الحرة، التي أنشئت منذ عام 1860 لإعداد ملاكات من المدرسات المؤهلات القادرات على العمل «لتخليص المرأة السويدية من أغلال الجهل والتفاهة». وكان مستوى التدريس عالياً وعلمانياً وتنويرياً، يشرف عليه جماعة من المدرسين المتنورين الذين يستلهمون عملهم من عقيدة تفاؤلية، تؤمن بتقدم الإنسانية وبتحررها من عقلية العصور الوسطى...

كـان مـنهم البروفسور أوريليـوس Aurilius والـدكتور تيغرسـتيد Tigersteed والعميد نيل ليندر الذي كان يلقى محاضرات رائعة عن آداب اللغة السويدية، وكـان البروفسور كايسر Keijser يطلـع تلاميـذه علـى الأفكـار الفلسفية الـتي ازدهـرت في الجامعات الأوربية: أفكار منوري القرن الثامن عشر الفرنسيين والفلاسفة الألمان.

وفي العاصمة استوكهولم، اطلعت على حياة أدبية فلسفية ومسرحية ناشطة وعلى مسارح العاصمة شاهدت مسرحيات ستريندبرغ بيورنسون وإبسن، وشاهدت مسرحيات «فاوست» و«هملت»، واطلعت على الأدب الألماني والانكليزي والفرنسي والروسي...

كانت سِلما تلميذة مجدة أكبر من زميلاتها سناً، وأكثرهن نضجاً. كـان كـل هـذا يشكل قاعدة ثقافة هذه الأديبة الواعدة؛ فالأديب لا تكفي موهبته وحدها لتجعل منه أديباً كبيراً، وإنما هـو في حاجة إلى أساس ثقافي متين، وقد تم هـذا في عاصمة البلاد، وعلى يد أساتذة كبار في دار المعلمات. وقد اعترفت بهـذا فيما بعـد، حين عزت في خطاب فوزها بجائزة نوبل عام 1909 سر نجاحها إلى من تعلمت منهم..

كانت السويد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تتطور اقتصادياً، وكانت صناعاتها الناشئة في حاجة إلى جذب الفلاحين والنساء لسوق العمل والإنتاج، وكانت حركة تحرير المرأة، التي ساهمت فيها سلما لصالح البورجوازية الصاعدة، جزءاً من هذه العملية.

بعد تخرجها في دار المعلمات، عينت في مدرسة لاند سكرونا الثانوية للبنات. وفي هذه المدرسة سطع نجمها بين زميلاتها وطالباتها، فقد خلقت لتكون مربية ومعلمة؛ كانت تمتلك أسلوباً ساحراً في قص الحكايات والتعامل مع طالباتها، فتعمد، لاجتذابهن إلى دروسها، إلى رواية الأساطير الساحرة والخرافات العجيبة التي اختزنتها من ذكريات حياتها في الريف، والتقطتها من أفواه السيدات المسنات، ومن بيئتها الشمالية العجيبة ذات الغابات، والثلج، والضباب، والدببة، والأيائل، والذئاب، وما فيها من إيحاءات أرواحية، تلك النزعة السائدة في الأصقاع الشمالية نزعة الإيمان بالأرواح الحاضرة معنا وغير المنظورة والقادرة على الاتصال بالأخيار عبر الوسطاء.

وأصبحت المعلمة شخصية مرموقة ومحترمة ومحبوبة في لاندسكرونا، واندمجت بالنشاط الاجتماعي المثمر، فكانت تلقي دروساً في محو الأمية، وتشارك في الاجتماعات الكنائسية، وتلقي دروساً مسائية على السيدات.

كانت أخبار الحروب الاستعمارية التي تقودها الدول الإمبريالية تحت شعار نقل الحضارة إلى الشعوب الهمجية تجرح إحساساتها: حروب الدول الامبريالية في الصين والهند الصينية، وحرب البوير، وحرب استعمار السودان والحبشة، وقمع القبائل الإفريقية، فكانت تنادي بضرورة وقف هذه الحروب والتوقف عن إنتاج الأسلحة الفتاكة، وتطالب بإنفاق الأموال لخير البشرية، دون أن تهتم بفهم سر النظام الرأسمالي، أو بتفهم سر الحركات الاشتراكية الناشطة في فرنسا وانكلترا وألمانيا آنذاك. كانت منطلقاتها إنسانية أدبية دينية...

وقد انعكس هذا كله في أدبها وكتاباتها، وأصبحت من أكبر الداعيات إلى السلام وإلى نبذ الحروب.

وفي لاندسكرونا، كانت تقضي لياليها بتحبير الأوراق: وبدأ سيل دافق من الكتابات الأدبية المدونة بلغة بسيطة وجذابة ومفهومة.. وبأسلوب الحكايات (الساغات) الاسكندنافية.

هكذا ولدت أدبية سويدية تخطت بأدبها السويد لتصبح أدبية عالمية..

في عام 1885 توفي والدها الحبيب، وقد أبهظت أواخر أيامه الديون والأمراض، وكان على سِلما أن تعمل لوفاء ديون مورباكا ولتثبت للعالم أن بإمكان المرأة أن تكسب المال. وساعدها الحظ، حين هبت ناشطات حركة تحرير المرأة السويدية إيفا بريكسل وغورلي ليندر لمساعدتها.

فبدأت مجلة داغني Dagny المجلة النسائية الأدبية التي أسستها البارونة صوفيا داعية الآداب تنشر قصائدها. وشاركت في عام 1890 في مسابقة أدبية كانت الفائزة بها. وبتشجيع صاحباتها، قررت أن تكرس نفسها نهائياً لعالم الأدب، وهكذا ظهرت في عام 1891 روايتها الأولى (ساغا غوستا برلينغ Gösta Berlings Saga) التي وصفها النقاد بأنها فتح جديد في عالم الأدب السويدي.

تصور هذه الرواية مرحلة من مراحل تاريخ منطقة سكاينا، تدور أحداثها في النصف الأول من القرن التاسع عشر، كتبت بأسلوب غنائي ملحمي، أرادت أن تقول

فيها أن لا أحد يستطيع أن يهرب من قدره، ولا يمكن للإنسان أن يجد السلام إلا بدفع الثمن للتكفير عن ذنوبه.

يقول إيلي بولينارد أحد كتاب سيرة حياتها، إن هذه الرواية التي «كانت تتفجر بالحياة والفرح، وبالرقص والمسرات، وبنشوة الحب، كانت تدهش القراء لصدورها عن هذه الآنسة الجادة التي وضعت في الرواية كل ما حلمت به في شبابها، وكل ما هو من خصوصياتها، مخلدة في الوقت نفسه بلادها السويد التي أحبتها أكثر ما أحبت في العالم».

وقد أثارت هذه الرواية ضجة في الأوساط الأدبية السويدية والأوربية، ونشرت عنها المقالات الطوال في مختلف المجلات، ولاقت ردود فعل متباينة، وتم تنظيم قراءات لها، ورغب كل محبي الأدب بالتعرف إليها، وشجعها هذا النجاح وتعددت كتاباتها وتنوعت من الرواية إلى القصة إلى الأقصوصة إلى الشعر...

وكان أن ظهرت لها في عام 1894 مجموعتها القصصية الأولى «الروابط الخفية»، وهي مجموعة قصص ذات أسلوب بسيط، تذهب فيه من التراجيديا إلى الأدب الساخر إلى الغزل... من الحكاية الخيالية إلى القائمة على السحر والتنجيم.

وفي عام 1895 زارت مع صديقتها اليهودية صوفي إلكان روما، وكانت تزعجها أنباء غزو إيطاليا لبلاد الحبشة، وتثير سخطها الحركات الاشتراكية التي تفاقمت في الدول الصناعية في غربي أوربا وفي إيطاليا. وتأثرت بأسطورة شعبية عن ظهور المسيح الدّجال فقامت بكتابة روايتها «أعاجيب المسيح الدجال» عام 1897 التي تدور أحداثها في جزيرة صقلية في قرية باترنو على السفح الجنوبي لجبل إتنا. فتن السويديون بها - ولا يزال السويديون حتى الآن يفتنون بعالم البحر المتوسط - والمغزى الحقيقي لهذه الرواية أنها تعارض فيها الأعاجيب الدنيوية للاشتراكية (المسيح الدّجال) بالمسيحية الحقة.

كانت سِلما قد أصبحت شخصية أدبية مرموقة، وأخذت أخبارها تتسرب إلى عالم الأدب في أوربا الغربية، وبدأت دور النشر تلتفت إلى الأدب السويدي، وترجمت «ساغا غوستا برلينغ» إلى الفرنسية عام 1905 كما ترجمت مجموعة الروابط الخفية عام 1910.

في عام 1901 منحتها الحكومة السويدية منحة، فسافرت إلى بلاد حوض المتوسط للمرة الثانية، وزارت مصر، وملأت جعبة ذكرياتها بآثار مصر العجيبة،

وتراث العمارة الإسلامية وكنائس مصر الحافلة بأخبار لجوء السيدة العذراء والطفل إلى مصر، كما زارت فلسطين أرض النبوات والرسالات... وكان أن سجلت ذكرياتها كلها في كتاب من جزءين بعنوان «أورشليم» ظهرا في عامي 1901و1902 استوحته من حادثة واقعية يمكن تلخيصها فيما يلي: في عام 1896 قرر سبعة وثلاثون مهووساً دينياً من طائفة التقويين (LES Pietistes) من خورنية بلدة ناش، وبتأثير الهوس الديني الذي يكثر لدى بعض الجماعات البروتستانتية، بتأثير أفكار التوراة والتلمود، وفي عهد نشطت فيه الحركة الصهيونية والكولونيالية في أوربا الوسطى والشمالية، في محاولة لإثارة الناس ودفعهم إلى التوجه إلى الأرض المقدسة.. أن نهاية العالم أصبحت وشيكة، وأن معركة هرمَجِدّون (مجيدو) الخرافية قريبة الحدوث. فباعوا ممتلكاتهم، ولبوا دعوة الرب للخلاص. كان هؤلاء قسماً من شيعة أسسها بحار قديم من غرونسون يدعى أولاف هنريك لارسون... وفي فلسطين عرفوا مرارة الخيبة، وتعاونوا مع جماعة بروتستانتية أمريكية مهووسة أخرى كانت قد هاجرت إلى فلسطين، تؤمن بقيامة المسيح المنتظر، وتحرم العمل والزواج، وفشا الموت في الجماعتين بعد أن خابت آمالهما.

كانت شخصيات أقاصيصها تقدم لوحة مدهشة فيها أخلاق الفلاحين السويديين البسطاء والسذج، وتطور بشكل مأساوي النزاع عند هذه النفوس البسيطة بين حب المسيح والحنين للعودة إلى أرض الوطن والأجداد.

ونالت في عام 1904 الوسام الذهبي للأكاديمية السويدية تقديراً لابداعاتها المتنوعة، وتتالت رواياها وأقاصيصها تتلقفها الصحف والمجلات، بقلم كاتبة لا تتعب وذات أسلوب جذاب ومحبب.

في عام 1905 طلب منها مدير مدرسة هوكسفارنا الأستاذ ألْفْرد دالين Dalin تأليف كتاب جذاب يحبب الأطفال بين سن التاسعة إلى الرابعة عشرة بالقراءة، ويعرفهم على تاريخ بلادهم وجغرافيتها وعادات أهلها، ويشد السويديين إلى بلدهم، لينشئ منهم أمة واحدة، كان ذلك عصر نشأة الوحدات القومية بفعل التطور الاقتصادي ـ ويفك عزلتهم عن بعضهم بعضاً.

كان هذا الأستاذ قد أخذ الفكرة عن كتاب صدر في فرنسا في عام 1877، ألفه الأديب برونو، هادفاً من كتابه «إحياء روح الأمة الفرنسية» إلى محو آثار هزيمة نابليون الثالث عام 1870 التي أذلت فرنسا، ومجازر تبير ضد شعب باريز وكومونة

باريز، التي تركت شرخاً في نفسية الشعب الفرنسي، وفرقته إلى أمتين: أمة الفقراء وأمة الأغنياء؛ كان هذا الكتاب قد طبع في فرنسا حتى عام 1971 ستاً وثلاثين ومائتي طبعة.. أعجبتها الفكرة، وهي المربية المتمرسة، فأقبلت بحماسة على تأليف أعظم رواياتها على الإطلاق، وأكثرها شعبية في السويد، وشهرة في خارج السويد، ولم يكن الأمر سهلاً، فقد عكفت على دراسة تاريخ السويد، وقامت برحلات للتعرف إلى جغرافيتها، والتواصل مع سكانها مختلفي العادات والتقاليد واللهجات... وعانت كثيراً لتجد الصيغة التي تجذب الأطفال، وتحببهم بالقراءة وبوطنهم. وهكذا ظهر كتاب الرحلة العجيبة للولد نيلز هولغرسون عبر بلاد السويد، فكان كتاب «ألف ليلة وليلة» السويدي، الذي ألهب خيال الكبار قبل أن يلهب خيال الأطفال، وظهر الجزء الأول منه عام 1906 والثاني عام1907م، وكان أن منحت جامعة أوبسالا العريقة في عام 1907 هذه الأديبة، وباحتفال كبير، الدكتوراه الفخرية.

سيلما لاغرلوف تنال جائزة نوبل عام 1909:

كانت جائزة نوبل قد أنشئت لأهداف إنسانية، وللتكفير عن ذنب اختراع الديناميت، واستخدامه للقتل والتخريب، والقضاء على الشعوب. وكانت حتى عام 1909 لم تمنح لأي سويدي، مما أثار سخط كثير من الأوساط السويدية على اللجنة الدولية التي تختار المرشحين لنيل الجائزة، وقد عبرت عن سخط هذه الأوساط «مجلة فالانج» السويدية حين كتبت قائلة: «كان الرأي العام الأوربي، وعلى الأقل أولئك الذين يهتمون منه بقرارات لجنة منح جوائز نوبل، مندهشاً لعدم المبالاة التي تظهرها الأكاديمية تجاه مواطنيها السويديين؛ فهل كان من الضروري أن تذهب بعيداً للبحث في الغرف المعتمة لجامعة ألمانية عن فيلسوف ألماني مغمور لتمنحه هذه الجائزة؟! ألا يوجد في السويد شخص يمكن ترشيحه لنيل هذه الجائزة؟ وكان أن رشحت سِلما لنيل الجائزة».

رحلة الفتى نيلز هولغرسون العجيبة عبر بلاد السويد:

كان الكتاب تربوياً مخصصاً للأولاد في طور تكوينهم الفعلي من سن التاسعة حتى الرابعة عشرة، كتبته كاتبة رومانسية بلغة شاعرية سلسة وجذابة وبسيطة، كاتبة عميقة الجذور بأرضها، عارفة بتقاليد بلادها وحكايات شعوبها وأساطيرهم. استطاعت فيه الكاتبة أن توفق في وحدة منسجمة بين موهبتها كقاصة وخبرتها

كمربية، وتدور أحداث هذه الرواية الجذابة حول ولد صغير كسول من مقاطعة سكانيا Scania يئس أهله من كسله وعجزوا عن دفعه إلى التعلم، فحوّلته جنية المنزل jors إلى عفريت صغير (Lutin) قصاصاً له على كسله ثم حملته إوزة برية، وطارت به ضمن سرب من الإوزات المهاجرات متنقلة من بلدة إلى بلدة... خاف الطفل في بادئ الأمر، ثمَّ اطمأن متشبثاً بعنق الإوزة البرية سعيداً بمشاهدة بلاد السويد كلها، ومشاركاً في مغامرات عالم الطيور واللقالق المهاجرة، ليستفيق بعد ذلك مستعيداً شكله العادي، بعد أن أدرك أن الإنسان بتضحيته بسعادته الخاصة لحساب سعادة الآخرين يدرك السعادة الحقيقية.

وتلقت السويد روايتها الجذابة بسعادة، وانتشرت في الأوساط كلها، وكانت حقاً رواية جذابة ساحرة تعليمية، وذات مغزى اجتماعي وسياسي وفكري. وكان من الطبيعي أن تمنح جائزة نوبل في عام 1909 لأكبر أديبة سويدية عرفت العالم بمملكة السويد البعيدة والمجهولة، التي كانت تعيش في عزلتها منذ أكثر من قرنين. وقد ترجمت هذه الرواية إلى لغات تسعة وعشرين بلداً، وهو ما لم يسبق مثيل له في عالم الأدب حتى ذلك الوقت. وعرفت هذه الرواية شعوب العالم بمملكة السويد القصية المنعزلة القابعة في أقصى شمالي أوربا. تلك التي نبذت من قاموسها سياسة الحروب والتوسع.

عادت سِلما لاغرلوف عضو الأكاديمية السويدية ودكتورة الشرف، والحائزة على جائزة نوبل إلى مسقط رأسها، إلى منزل أسرتها القديم من مزرعة مورباكا، وقد استردت ملكيتها بما دره عليها عالم الأدب من أموال، وعاشت بين الفلاحين والفلاحات، تشاركهم أعمال زراعة الأرض واستخراج خيراتها، وفي الوقت نفسه زراعة الكلمة.. وأصبح بيتها مزاراً عالمياً.

كانت سِلما أول السويديين الذين حصلوا على جائزة نوبل في الآداب، وكان الثاني هو فرنر فون هيدنستام Heidenstam الذي نالها عام 1916 أما الثالث فكان إريك آكسل كارلفلدت Karlfeldet (1933) الرابع هو بار لاجركفيست Lagerkvist وكانت هي وحدها التي اكتسبت شهرة عالمية وأصبحت في قمة المجد الذي تمثله جائزة نوبل، كما يقول الأديب السويدي كييل سترومبرغ Kjell Stromberg لقد بلغت ترجمات كتابها «عجائب المسيح الدجال» إلى اللغة الفرنسية على سبيل المثال حتى عام 1932 سبعاً وثلاثين طبعة.

سلما لاغرلوف تتابع إبداعاتها:

وتابعت حاملة جائزة نوبل كتابة إبداعاتها روايات وقصصاً وأقاصيص وشعراً، ففي عام 1908 صدرت لها مجموعة مؤلفة من ثماني قصص «ساغات» منها حكاية «ساغا عن ساغا» ترجمت إلى لغات مختلفة، تحت عنوان: كتاب أساطير من السويد، ومن أهم حكايات هذه المجموعة حكاية «ابنة المستنقع الكبير» وفي عام 1911 صدرت لها رواية «بيت في ليكلكرونا» وفي عام 1912 صدرت لها قصة سائق عربة الموتى استوحتها من كتابات أديب سويدي، وظهر لها في عام 1914 «إمبراطور البرتغال» وهي دراسة سيكولوجية رائعة، قال عنها أحد النقاد: لقد أعطت هذه الأديبة السويد أمجاداً، ورفعت اسم وطنها عالياً، أفضل بكثير مما فعله الملك كارل الثاني عشر.

وفي غمرة أحداث الحرب الإمبريالية الأولى الفاجعة التي أشعلها صراع الرأسماليين المتنافسين للسيطرة على العالم ونهبه، وقفت فيها السويد على الحياد تتفرج على مآسيها بصمت، صدرت لها في عام 1915 رواية «الرجال والجبابرة والأقزام» مستوحاة من الميثولوجيا الاسكندنافية، كما صدرت لها في عام 1918 قصة «المنفية» عبرت فيها عن اشمئزازها من مثيري حرب 1914، وعن استنكارها للحرب والآلام التي سببتها أمام مشاهد جنون البشر.

وفي عام 1924 ظهر الجزء الأول من قصة مزرعة مورباكا، الإرث العائلي لآل لاغرلوف أرض آبائها وأجدادها، وقصة طفولتها وحياتها وذكرياتها فيها.

في عام 1925 نشر لها الجزء الأول من ثلاثية «آل لوفنسكولد» وظهر آخر أجزائها عام 1928 وهي تعود فيها للحديث عن تاريخ منطقة فرملاند، ولكنها تمزج هذا الحديث بما هو غير طبيعي ولافت للنظر، وأسلوب هذه الثلاثية وبخاصة الأخيرة منها «آنا سغارد» كما يقول النقاد، بموضوعها وبأسلوبها الواقعي الذي ذهبت فيه سِلما حتى إلى استعمال اللهجة المحلية في الحوار، يجعل منها رواية فريدة، وهي قصة فتاة دالبكارنيه مليئة بالطيبة وبالروح العملية وبنشاط فلاحة وطهارتها، تتزوج من قسيس من طائفة التقويين Pietites أرادت الروائية أن تقول فيها: من يستطيع عمل الخير يستطيع عمل الشر «من استطاع أن يكون ملاكاً يستطيع أن يصبح شيطاناً»، محور هذه الرواية يدور حول هذا التضاد الأخاذ بين الشخصيتين.

وظهر لها في عام 1932 الجزء الثالث من «قصة مزرعة موررباكا».
أما في عام 1933 فقد ظهرت لها مجموعة أقاصيص بعنوان «الخريف» اتبعتها في عام 1934 بقصة «ميلي» Meli.

خاتمة:

كانت سِلما في هذه الآونة قد تجاوزت منذ وقت طويل خريف عمرها، منذ أن بدأت بتدوين ذكرياتها، وما مر عليها من أحداث، وما شهدته من وقائع، كانت تحاول فيه أن تهرب من عالم حزين كئيب مليء بالأكاذيب والظلم، ومن ذكريات ملايين القتلى وملايين المشوهين في الحرب العالمية الأولى. وها هو عالم ما بين الحربين وصراعاته يطل بوجهه الكالح من جديد، وها هي أكاذيب الديموقراطية، ومؤتمرات نزع السلاح ونفاق عصبة الأمم في جنيف، في وقت كانت تغتال فيه الديموقراطية، ويزداد التسلح تمهيداً لحرب جديدة يموت فيها من جديد ملايين الشباب، وتترمل فيها ملايين النساء، ويجوع فيها ويتشرد ويموت ملايين الأطفال ويحضر الناس على غير رغبتهم ليموتوا في مجزرة جديدة، ليربح تجار الحروب. ومن سوء الحظ أن المراجع التي بين أيدينا، كعادتها في الحديث عن المبدعين، تنتزعهم من الإطار المكاني والزماني الذي يعيشون فيه، ولذلك فنحن لا نملك معلومات كافية عن موقفها من الأحداث التي هزت أوروبا، والألاعيب السياسية التي قامت بها الطبقات الحاكمة التي كانت تعد للحرب العالمية الثانية، ولم أجد في أي مرجع يتحدث عن سِلما لاغرلوف، أي خبر عن وصول النازيين إلى السلطة بتشجيع شركات السلاح وبنوك الرأسماليين الأمريكيين والانكليز والهولنديين والألمان التي مولت النازية، ودفعتها لإشعال نار الحرب... ولا عن مهزلة مونيخ، ولا عن موقفها من قيام أول دولة للفلاحين والعمال في العالم.. ولا يعقل ألا يكون لسِلما موقف محدد من كل ما كان يجري حولها، وإن كنا نخمن أن يكون موقفها معادياً للحروب ولمثيري النزاعات، انطلاقاً من معرفتنا لعواطف السويديين الذين رفضوا أن ينخرطوا في الحرب، وانطلاقاً من نزعتها الإنسانية والمسيحية المعادية للحروب..

ماذا كان على سِلما، وهي على عتبة الولولج إلى دار الخلود..؟! هل كان عليها في مواجهة ذلك أن تعود إلى عالمها الخيالي وهي التي لم تستطع أبداً كما قيل عنها أن

تتقبل عالماً بلا أساطير وبلا أعاجيب تضفي عليه مسحة من جمال وحب؛ ذلك أنها كانت امرأة ذات قلب كبير ككل النساء الطيبات، وكان مثلها الأعلى أن تمنح الناس قليلاً من الحب، ليتمكنوا من مواجهة القبح في عالم رأسمالي بغيض، همه اختراع الأكاذيب ليدفع الناس ليقتتلوا مع بعضهم، ليستعبدوا بعضهم بعضاً تحت مسميات مختلفة: نشر الحضارة وتمدين الشعوب ونشر الديموقواطية... مثلها الأعلى أن تحررهم من واقعهم المرير، وذلك بحملهم على أجنحة الخيال، ليعودوا أناساً طيبين، كنيلز هولغرسون حين عاد إلى طبيعته البشرية- بعد أن أدرك أنه بتضحيته بسعادته الشخصية لحساب سعادة الآخرين يدرك السعادة الحقيقية.

في 16 آذار من عام 1940، وظل الفاشية يخيم على العالم، ماتت سِلما لاغرلوف ليستريح جسدها في مقبرة إمترفيك، في البلد الذي كانت تحبه بين أهلها.■



توماس مان
بمناسبة مرور مئة وخمس وثلاثون سنة
على ولادته

عدنان حبال



توماس مان

الروائي الذي رفض العودة إلى وطن محتل

توماس مان أحد الكتاب الألمان المهاجرين القلائل، الذين لم يعودوا للعيش في وطنهم الألماني بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وذلك لأنه رأى أن وطنه مازال محتلاً، ولم ينعم باستقلاله بعد، وأن استيلاء الحلفاء الأربعة (أمريكا والاتحاد السوفيتي السابق وبريطانيا وفرنسا) على ألمانيا الهتلرية المهزومة، قد نقل ألمانيا من الاحتلال الداخلي والقمع الذي مارسه النازيون، إلى احتلال خارجي يمارسه الأمريكان وحلفاؤهم، فلم تتبدل صورة الاحتلال كثيراً، كما رآها توماس مان، الذي يقول في خطاب ألقاه في فايمار بمناسبة الاحتفال بعام غوتة عام 1949، ونشر فيما بعد ضمن أعماله الكاملة عام 1974: «أعرف أن المهاجر من ألمانيا غير محترم فيها، ولم يكن محترماً أو محبوباً قط في أي بلد آخر، يخضع دائماً للمغامرات السياسية والسلطوية التي تحكمه، ومفهوم طبعاً أن الرفض الذي يواجه به مثل هذا الرجل المنسلخ عن وطنه، قد ساهم كثيراً في رهبتي، وأجفلني، وأبقاني

بعيداً عن ألمانيا طوال أربع سنوات مضت على نهاية الكارثة التي حلت بها، إن المرء يتردد في اجتياز حدود بلد، كان يشكل لديه على مر سنوات خلت كابوساً مفزعاً، وكان عندما ينظر إلى علمه الوطني في المهجر، يشيح بوجهه مستنكراً ومملوءاً بالذعر. لأنه لو بقي في وطنه، لاقتادوه كي يقتل الآخرين أو يستبعدهم، ثم ليلقى حتفه مثل أي معتد محتل.

وهذه المخاوف تبقى في النفس وتترسخ، فلا يسهل التغلب عليها أو إخراجها من الدم الذي يجري في العروق».

ولد توماس في 1875/6/6 في لوبيك، من أب ألماني وأم برازيلية، رحلت بعد وفاة الأب إلى ميونيخ عام 1893 مع طفلها الأصغر، ولحق بها بعد عام ولداها الكبيران هاينريش وتوماس مان، وبينما عمل متطوعاً في إحدى شركات التأمين ضد الحريق، كان أخوه الأكبر قد كتب ونشر باكورة أعماله الأدبية، وتبعه توماس عام 1901 بإصدار رواية آل بودنبرك ـ «سقوط عائلة» التي دأب سنوات عدة على كتابتها في مجلدين، وقد كانت سبب شهرته العالمية، وقد طبعت ووزعت عام 1910 للمرة الخمسين، وحصل بها أيضاً عام 1929 على جائزة نوبل للآداب.

وبعد مقاومته الشرسة للنظام النازي الدكتاتوري، اضطر للهجرة عام 1933م، وأقام في سويسرا ثم في أمريكا، حيث حصل على الجنسية فيها عام 1944 بوصفه لاجئاً سياسياً بشكل مؤقت، بناء على طلبه.

لكنه لم يكتب، طوال السنوات التي عاشها في المهجر، كلمة واحدة ليس لها صلة مباشرة بألمانيا وطنه. كان شعبه يعيش في قلبه وفكره وأحلامه، وبقي إنتاجه الأدبي كله ألمانياً غير قابل للتعميم أو التأويل أو حتى للتصرف في ترجمته إلى لغات أخرى. كان أدب توماس مان نابعاً دوماً من تاريخ ألمانيا وحاضرها، ومتطلعاً إلى مستقبلها، وتفوح من سطوره أنفاس الشعب كله، ولاسيما أغلبيته الفقيرة العاملة.

وكثيراً ما لجأ في رواياته وقصصه إلى السخرية اللاذعة المريرة؛ كان يقول دائماً: «الضحك لأسباب عميقة داخل النفس، هو أثمن وأجمل ما في هذه الحياة».

وعندما عاد عام 1930 من رحلة إلى مصر وفلسطين، كتب يقول:

«لم يخترع شعراء أوربا وأمريكا الكبار أي شيء جديد طوال حياتهم، كل ما فعلوه هو أنهم قرؤوا بتمعن ما وصلهم من الشرق، وملؤوا به أرواحهم، ثم أعادوا صياغته بقوالب جديدة».

وعندما انتقده الروائي البرليني ألفرد دوبلين بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، واتهمه بالتنكر لوطنه، أجاب يقول باختصار:

«هذا ليس نقداً أدبياً، إنه تخبط وضياع بين مفهومين عن الوطن ألمانيا، إنه خلاف بين وجهتي نظر أساسيتين، فأنا لا أرى في ألمانيا إلا وطناً حراً بكامله، يملك إرادته الروحية والأخلاقية المستقلة، ويورثها إلى الأجيال القادمة».

أما مشكلة ابتعاده عن وطنه، والتفكير باختلاف البيئة وأساليب المعيشة والمواقف الإنسانية تجاهها، والخوف أن ينسى المغترب لغته الأم، ولا يستطيع التفاهم مع مواطنيه في الداخل إلا بصعوبة؛ فهو يرى أن هذه العوامل كلها قد ساهمت في إحجامه عن العودة، وقيدته رغماً عنه حبيس المهجر، وهو ينفي بشدة أن يكون ذلك ترفعاً منه أو غروراً أو سوء قصد، قال في خطابه عام 1949 في فرانكفورت:

«يجب أن أضع بوضوح أمام عيني، ومع كل خطوة أقوم بها هنا، أن ظروف شفاء ألمانيا من مصابها قد وضعت أيضاً العراقيل والعقبات في طريق عودتها إلى انتمائها الحضاري الأوروبي؛ بل وجعلت هذا الطريق بعيداً جداً، بدلاً من أن تساعدها على تجاوزه، فالأنقاض التي تحيط بي من كل جانب، قد خلفتها الكارثة الوطنية شواهد محسوسة، وتركت البلد ممزقاً ومقسماً إلى مناطق تحتلها القوى الأجنبية المنتصرة في الحرب. إنني أفهم ذلك الحداد الوطني الصادق والصبر المر الذين تنطلق منهما، سواء بأصوات مرتفعة أو منخفضة، كلمة «الاحتلال الأجنبي».

ولكن دعونا نعترف بأن النازية كانت الوباء الذي جثم على صدر ألمانيا طوال اثنتي عشرة سنة، وأنها السبب أيضاً في وقوعها تحت الاحتلال الأجنبي الأكثر سوءاً وخطراً.. إن ما يجري الآن تحت نير هذا الاحتلال أكثر إيلاماً وإذلالاً، وأثقل وطأة على النفوس، وأن الشوق إلى حرية الوطن ليس غريباً عن أي شعب من شعوب العالم، وأنا أعلم أن الاحتلال سوف ينتهي في يوم قادم من الأيام، لكنني كما أقف أمامكم الآن، أرى نفسي عاجزاً عن فعل أي شيء لتحقيق هذا الهدف». وانتهى توماس مان إلى القول:

«أنا لا أعترف بهذه المناطق المبعثرة هنا وهناك وطناً لي، وأقوم بزيارة ألمانيا نفسها كاملة وليست محتلة.. ترى من سيضمن لي إعادة توحيدها، غير كاتب حر يعدّ ألمانيا وطنه الحر الحقيقي الوحيد، ويكتب بلغته الحرة أيضاً التي لم تخضع، كما قلت، لعبث المحتلين والاحتلال؟!».

من أهم أعمال «توماس مان» الأدبية الأخرى التي رسخت مكانته أحد أكبر وأهم كتاب القرن العشرين، هي رواية: «جبل السحر» التي صدرت عام 1924 وستصدر ترجمتها إلى العربية قريباً عن دار ورد في دمشق، وكذلك ملحمته «يوسف وإخوته» عام 1933، ثم «دكتور فاوست» 1947 التي جابه فيها التطورات السياسية في ألمانيا بعد الحرب، ورفض بعناد أن يعود إلى وطنه، بوصفه مازال محتلاً، ومعترفاً بأنه عاجز عن المساهمة في تحريره، فهو لا يملك سلاحاً غير الكتابة، التي لم تعد في رأيه كافية لتحرير أوطان احتلتها المدافع بوصفه والقنابل والطائرات.. لم يعتقد مان بأن شعباً خضع اثنتي عشرة سنة للقهر والتعسف النازي قادر على التحرر من نير الاحتلال الإمبريالي الأمريكي، ولهذا بقي بعيداً عن وطنه، وعندما كره أمريكا، وأثارت وحشيتها في إذلال الشعوب سخطه وغضبه، هاجر منها أيضاً عام 1952 إلى سويسرا، وعاش في قرية قرب زيوريخ، تدعى «كيلش بيرغ» وكتب أعمالاً متميزة كثيرة، منها رواية «اعترافات المحتال فيليكس كرول» ورواية: «المخدوعة»، والقسم الأول من مذكراته.

واجه «مان» حملات نقدية لاذعة بسبب تصريحه في أثناء زيارته الأولى لألمانيا بعد الحرب، أنه سيبقى في المهجر، ولا يريد أن يعيش في وطنه المحتل، وناصبه الكثيرون العداء، ومنهم الشاعر المشهور برتولت بريخت، الذي دعاه إلى العيش في الجزء الشرقي من ألمانيا بعد تأسيس دولة ألمانيا الديمقراطية الاشتراكية، لكن «مان» رفض ذلك أيضاً، ووصف السوفييت السابقين بأنهم محتلون مثل «الأمريكان» سواء بسواء (علماً بأن خصومه اتهموه أكثر من مرة بأنه شيوعي).

في آخر زيارة قام بها إلى مدينة لوبيك مسقط رأسه في ألمانيا، قبل وفاته في مدينة زيوريخ في 1955/8/12، قال لزوجته:

«نعم أنا ألماني، لكني ألماني ـ عالمي، إنني رسول الحضارة الألمانية إلى العالم، وسأبقى أميناً على هذه الرسالة في السنوات القليلة الباقية من حياتي...».■

أخبار ثقافية

ت: هدى أنتيبا

من أوسلو إلى رام الله

حصدت رواية الشاعر الفلسطيني «كرم مسلم» «قصة عقرب ينضج عرقاً» جائزة مؤسسة «قطان» قبل عامين من الآن، لتصدر هذا العام مترجمة إلى اللغة الفرنسية.. وتلقى مبيعاتها رواجاً في بلاد الفرانكوفونية.. ويدور موضوع الرواية حول شاب فلسطيني يلتقي حسناء فرنسية، يزين كتفها الأيسر وشم على شكل عقرب، وذلك في قاعة للرقص في مدينة رام الله.. لتتشكل قصة حب من طرف واحد، خلفيته تداعيات تمخضت عنها اتفاقيات أوسلو، وأدت إلى اختناق تدريجي يمارسه الإسرائيليون على فلسطينيي الضفة الغربية وقطاع غزة.. فالبطل معلق في الفضاء أسوة بسائر المواطنين الفلسطيني في تلك البقاع، الذين يعانون من إطباق المحتل الخناق على حياتهم اليومية في رام الله بشكل أساس (العاصمة الثقافية لفلسطين المحتلة).. ويقول مسلم:

«تعد الرواية فرصة مناسبة لفضح الممارسات الإسرائيلية اللاإنسانية بحق فلسطينيي الداخل».. «وأكرم مسلم» من مواليد «تلفيت» (قرب نابلس) عام 1979، وهو صحفي وشاعر، نشر عام 2003 مجموعته الأولى «هواجس الاسكندر» قبل أن تصدر روايته «قصة عقرب ينضح عرقاً، عام 2008، لتشيد مجلة «جون أفريك» في عددها منتصف شباك 2070 بهذا العمل المدجج بأعمال عنف الاحتلال الإسرائيلي، وانعكاسها على حياة فلسطينيي الداخل الاجتماعية والسياسية والتجارية و.....

فشخصيات الرواية عاجزة عن مغادرة قريتها، نظراً للحواجز العسكرية الاسرائيلية التي تحاصرها من كل حدب وصوب.

هذا إلى جانب «جدار العار» كما تدعوه «الجون أفريك» الذي يحول دون أية تجاوزات لتلك الحواجز، ويعرّض من يقفز فوقه للسجن مدى الحياة، أو الموت بأسلاك سياجه الكهربائي. صدرت الرواية عن دار آكت سود /سندباد الفرنسية قبل أيام.

«نيتشه» وترويض الفن التاسع....

وأخيراً استطاع ميشيل أنفري إخراج الفلسفة من غيتوياتها إلى تجليات الفن التاسع.. فقد تحول السيناريو الذي كتبه حول حياة (نيتشه) من السينما، حيث يرى النور العام القادم، إلى الفن التاسع، مع نشر دار لولامبار الباريسية سيرة الفيلسوف الألماني الشهير في كتاب عنوانه نيتشه وميشيل أنفري فيلسوف فرنسي، اشترك مع الفنان التشكيلي ماكسيمليات لوروي في نقل تجربته مع نيتشه إلى قصص خيالية مصورة طبعت على شكل رسوم كرتونية مجلدة، تروي علاقة نيتشه بوالدته وبشقيقته خلال طفولته.

تسلط الضوء من ثم على صداقته مع «فاغنر» و« بيزيت » صاحب «كارمن» (الجنوب في مواجهة الشمال) و(بيترغاست) لتتوقف عند معشوقته (لوا ندرياس سالومي) لتتابع الرواية المصورة رحلات فيلسوف ما وراء الحداثة، من (كولون) إلى (اندغادين) و(البندقية) و(نيس) و(نومبورغ) و(توريتو) ليدشن نظيره (أنفري) فلسفة في متناول الجميع، من ناشئة إلى رجل الشارع، الهامش الثقافي المختلف بين تلك الشرائح؛ فلسفة أسلوبها غير أكاديمي، هي أقرب إلى الرواية منها إلى النقد والدراسة والتحليل..

«مورافيا» الصحفي..

ظلت كتابات الروائي الإيطالي ألبيرتو مورافيا الصحفية بعيدة عن متناول سيرته الذاتية، حتى جاء مؤخراً (رونيه دوسيكاتي) ليسلط الأضواء عليها، في مؤلف صدر خلال آذار 2010 عن دار (فلاماريون) الفرنسية، وعنوانه: «الصحفي مورافيا»، يكشف من خلاله (دوسيكاتي) أسفار الروائي الإيطالي الشهير هرباً من إقامته

(عرجه وإصابته بسل العظام عام 1916 وهو في سن التاسعة، فتابع مراسلاته مع كبريات الصحف الإيطالية، من فاشية (إيل تيغيري) إلى مناهضة لتلك الأخيرة: (لا غازتياديل بوبولو).. تنقل (مورافيا) صاحب (اللامبالون) و(الطموحات الفاشلة) و(السأم) و(العاشقة الخائنة) و.. بين باريس 1997 ولندن 1931؛ حيث التقى بكل من (بيتيس) و(فورستر) و(فيرجينيا وولف) و(روجيه مراي) و(لايقون ستراشي) (جماعة بلومبري) ليصل إلى براغ، يوم كانت تشيكو سلوفاكيا ثامن قوة صناعة في العالم، راسل خلالها كلاً من إيل كوريرا ديلاسيرا؛ و(لاستمبا) قبل أن يحك في نيويورك عام 1935 والمكسيك وفي الصين عام 1937؛ صور رحلاته الأخيرة تلك في (لاغاز يتاديل بوبولو) إلى جانب كتابته لسيناريوهات حفنة من الأفلام الإيطالية، ووصل (مورافيا) إلى اليونان عام 1939 بعد ظهور مجلة مولّها من نقوده، وقام برئاسة تحريرها هي «كاراتيري»...

عجائب المدن

بعد سنة كاملة قضاها «ويليام داريمبل» من «دلهي»، خرج المؤرخ البريطاني بانطباعات من وحي العاصمة الهندية، دوّنها في كتاب من أهم المؤلفات التي تناولت تلك الحاضرة المتعددة الاثنيات.

ولأن (ويليام) صحفي وناقد، إضافة إلى كونه من المؤرخين المبدعين، جاء مؤلفه مدينة العجائب الصادر عن دار «أبيض أسود» شاملاً وافياً.

انطلق «داريميل» من عمارة نيودلهي المدججة بمعالم تعود إلى أيام السيطرة المغولية، التي تركت بصماتها في هندسة تلك الحاضرة العريقة، لتختلط عمارتها بالآثار الهندوسية القديمة، وصولاً إلى مرحلة الاستعمار البريطاني للهند، واستمرت أكثر من 400 سنة.

ولم تقتصر ملاحظات هذا المؤرخ ويومياته على العمارة، وإنما تجاوزتها إلى العادات الهندية والإسلامية المتوارثة واحتفالات الأعياد والمناسبات الاجتماعية، لتجمع (مدينة العجائب) بين الحياة اليومية لسكانها، وبين البعد التاريخي لعاصمة غنية بفولكلورها وتقاليدها ومطبخها وموسيقاها..

كوكتيل «كوكتو»

قبل 120 سنة من الآن، كانت ولادة (جان كوكتو) في لافيت، لعائلة برجوازية فرنسية، مهدت أمامه طريق احتراف الأدب والفنين التشكيلي والسابع معاً تحتفل فرنسا اليوم بعبقرية هذا الأديب المتعدد المواهب، من خلال إصدار أعماله الكاملة إلى جانب تنظيم معرض خاص بلوحاته التشكيلية، كتب (جان كوكتو) الشعر منذ مطلع شبابه كما في ديوانه (قواعد) لينتقل من ثم إلى الرواية: توماس المخادع، ليخرج حفنة من الأفلام السينمائية من إعداده على غرار (أورفيوس) حط على خشبة المسرح في أعمال عدت روائع الخشبة الفرنسية (الأهل الرهيبون) ليمارس التشكيل، ويشارك في معار ض عدة. يأتي (كوكتو) في طليعة (الموجة الجديدة) و(مجموعة الستة). تأثر بزميله بيكاسو وبالسريالية الأدبية ترك بصماته في المسرح والشعر الفرنسي الحديث رغم تعاطيه الأفيون، دخل الأكاديمية الفرنسية أواخر حياته، ليغدو لسان حال عصره..

عالم (ليسينغ الهجين)...

أحسنت لجنة تحكيم جائزة نوبل، بمنحها عام 2007 الأديبة البريطانية «دوريس ليسينغ» تلك الجائزة، فها هي الرواية الأكثر ترجمة إلى لغات العالم، تصدر رواية جديدة لها، عنوانها: «فيكتوريا وآل ستافيني» تسلط الأضواء في هذا العمل الأدبي على العلاقات المتوترة إلى اليوم بين البيض والزنوج في أنحاء متفرقة من العالم: كالولايات المتحدة وبريطانيا وغرب أوروبا، وصولاً إلى جنوب أفريقية، مهدِ «الأبارتيد» التميز العنصري وتتناول أحداث «فيكتوريا وآل ستافيني» مصير فتاة زنجية تنتمي إلى حي شعبي لندني، اكتشفت في سن التاسعة عالم «ستافيني»، وهي أسرة من الممثلين البيض سرعان ما تصبح «فيكتوريا» الخادمة السمراء مراهقة حسناء، يقيم معها نجل تلك الأسرة البيضاء «توماس» علاقة حب، تتمخض عن ولادة طفل هجين، ترفض العائلة الاعتراف به. فتعمل «فيكتوريا» على تربيته حتى يكبر عندما يستقبله «آل ستافيني» بالترحاب، للاستفادة من عمله، نظراً لنجاحه في تخطي بشرته التي تميل إلى اللون الحنطي ليس إلا!

قيصرة الأدب الروسي

«ألكسندر مارنينا» عرابة الرواية البوليسية الحديثة في روسيا.. صدر لها مطلع العام رواية جديدة عنوانها: «الراحة نفسه»، ترجمتها إلى الفرنسية دار «لوسوي»، ليطلق عليها النقاد «أغاثا كريستي» الأدب الروسي المعاصر. ونشرت أولى روايات «مارنينا» على شكل مسلسلات في مجلات وصحف روسية عدة، لتسجل على أرقام المبيعات في أنحاء البلاد. تدور أحداث هذه الرواية في كواليس المسرح والسينما والغناء؛ حيث تتضارب مصالح إحدى نجمات الغناء مع أطماع مدير أعمالها المتآمر مع جدها لابتزازها، لينتصر الشر نهاية المطاف، رغم التحقيقات المكثفة التي تجريها المفتشة القديرة بطلة الرواية: «أنسطاسيا كامنسكايا». وكانت «الكسندرا مارنينا» تعمل في سلك الشرطة الجنائية الموسكوفية في التسعينيات من القرن الماضي؛ استقالت من وظيفتها تلك، وهي برتبة كولونيل، قبل عقد من الآن، لتنصرف كلياً لكتابة الرواية البوليسية.

ابن الرواية الإيطالية البار..

«ساندرو فيرونيزي» ابن الرواية الإيطالية البار، لا يزال غاضباً على عالم الأدب في الغرب؛ عالم يشهد انهيار حضارته الراقصة على شفير بركان العولمة.. فالنظم الاجتماعية في القارة العجوز، حتى الاقتصادية منها، لا تعمل؛ لا بل توقفت عن تحركاتها السابقة، لتهرب إلى الأمام. هذا ما ترجمه «فيرونيزي» في روايته الجديدة «بروتشياترويا» أو «احترقي يا طروادة»، وهي الصرخة التي أطلقها الإغريق في «الإلياذة» عند خروج أشجع فرسانهم من حصان «طروادة»، للدلالة على نهاية حضارة ذات صولة وجولة. وتجري أحداث رواية «احترقي يا طروادة» في إيطاليا اليوم، بعد أن تحولت إلى مجتمع استهلاكي حسب الطراز الأمريكي. ويدين «ساندرو فيرونيزي» هذا المجتمع في روايته تلك، واستغرق عشرين عاماً في كتابتها، وهي المعبأة بثورة بازولينية حركت الشارع الأوروبي، على غرار ما صنعته روايته السابقة «الفراغ»، ونشرت عام 2008، لتنفد نسخها في إيطاليا خلال أقل من شهر واحد.

سحر «أريان»

«أريان منوشكين» المسرحية التي زارت دمشق مرات عدة، تقدم اليوم على «خشبة الشمس» في باريس، أحدث روائعها: «غرقى الأمل المجنون»، وهو نص ملحمي

شاعري، يستوحي المشاعر الصادقة لمسرح جديد في مضمونه وشكله. تستعيد « فيوشكين » الخدع التقنية المعاصرة، لتعود إلى الكلاسيك على صعيد شاعرية الكلمة وعمق الرموز. اقتبس موضوع «غرقى الأمل المجنون» عن رواية «جول فيرن» المعروفة: «في ماجيلاني»، حين تعلق سفينة ضخمة في المياه القطبية المتجمدة، ويبدأ التخبط وتظهر الانهيارات النفسية لركابها. تجمع المسرحية بين فيلم يصوره فريق سينمائي عشية الحرب العالمية الأولى، يتناول غرق السفينة، وبين أصداء النضال الاشتراكي خلال عام 1914 لتحقيق المساواة والسلام في القارة العجوز. كتبت نص المسرحية المقتبسة: «أريان منوشكين» والقاصة الفرنسية «هيلين سيكزو». ليؤدي ثلاثون فناناً وممثلاً من مسرح الشمس أدوار بطولة مئة شخصية في هذا العمل الإبداعي الجديد.

«ميلفيل» بين الخير والشر..

يعاني «هيرمن ميلفل» كثيراً من مزاجيات القارئ الأمريكي الذي حمله يوماً إلى مصاف العباقرة، لينعته فيما بعد بالجنون؛ فرغم النجاح الذي حققته روايته البحرية: «موبي ديك»، إلا أنه سرعان ما واجه الفشل في تسويق قصائده ومجموعاته الشعرية. ليعترف به الأوروبيون الذي يعيدون حالياً نشر أعماله الكاملة، على غرار روايته: «بارتلبي وبيللي باد»، عند دار «فيليب يافورسكي» غاليمار. و«بارتلبي» بطل هذه الرواية، ينسخ الملفات في إحدى المكاتب النيويوركية، يتوقف فجأة عن العمل رغم أداء ووفاء للخدمة لا غبار عليهما. يثير قراره هذا دهشة رئيسه الذي ينقله، بعد أن يعتصم «بارتلبي» في مكتبه، إلى سجين يقضي فيه أيامه الأخيرة. أما سبب إحجام هذا الموظف المثالي عن العمل، فلأنه تحول إلى رسالة ميتة، على غرار الرسائل التي ينسخها؛ رسائل شيطانية في شكلها ومضمونها. من «بارتلبي» ينتقل «ميلفيل» إلى سفينة حربية بريطانية عام 1797، يصطدم قائدها مع كابتن يحمل السلاح، ليواجه كل منهما «بيللي» البحار الذي لم يبلغ 27 عاماً. إعاقة «بيللي» في لسانه، جعلته بطيء التعبير، لذلك ينصرف إلى الغناء. يظهر الشيطان بصورة الكابتن «كلاغر» الغيور الحسود الذي يهتم «بيللي» بالإعداد لتمرد على السفينة. يصاب الشاب بصدمة نتيجة هذا الاتهام، فيستنجد بالقائد العام الذي يحكم على «بيللي» بالشنق رغم براءة المتهم. ينفذ الحكم أمام طاقم الباخرة إرضاءً لنزوة الشرطي «كالاغار». رغم وفاة «ميلفيل» عام 1897؛ وهو من مواليد نيويورك لعام 1819،

من دون استكمال الرواية تلك، ونشرت عام 1924. إلا أن العبرة التي تحملها ستظل خالدة.

فسطاط القراءة..

«شارل أنطوان» أصغر أدباء أوروبا، تستضيفه معارض الكتاب، ليلقي المحاضرات حول أهمية المطالعة:

المدماك الذي جعل منه اليوم أديباً متوجاً، ولم يتجاوز سن الحادية عشرة. من لندن انتقل إلى بيروت، ليحط مؤخراً في باريس مطلع نيسان، مشاركاً في معرض الكتب التي نظمت في تلك العواصم، بعد أن حصرت ثلاثيته: «القراصنة» جائزة أدب الناشئة للعامين الماضيين على التوالي 2009/8.

تعكف كل من الصين واليابان والجزائر على ترجمة ثلاثيته إلى لغاتها، وسيصدر هذا العمل الأدبي العام القادم، بعد أن انكبت عشرات المدارس على دراسة أسلوبه الأدبي في أنحاء أوروبا. بدأ «أنطوان» الكتابة في سن التاسعة، لتنشر له والدته «آنا كروس»، وهي أديبة وناشرة فرنسية، أولى قصصه القصيرة، قبل أن عليه دور النشر في كل من فرنسا وبريطانيا وإيطاليا وإسبانيا. يدور موضوع روايته القادمة حول علاقة الآباء والأبناء، واستحالة ردم الهوة بين الأجيال، ويدعو «شارل أنطوان» الناشئة إلى القراءة، لأنها، كما يقول، مفتاح النجاح.

أديبات «البندقية»..

للمدينة العائمة «البندقية» عشاق وعاشقات من الأدباء المتعددي الجنسية على غرار «توماس مان» و«هيمنغواي»، واليوم «دوناليونه» الأمريكية و«دومينيك مولر» الفرنسية.

تقيم الأولى منذ ربع قرن في البندقية، لتخصها بروايات عدة، أحدثها بالنسبة لـ «دونا»: «تسبيحة الأبرياء» وصدرت باللغة الإنكليزية في الولايات المتحدة قبل أيام، كما نشرت زميلتها «دومنيك»: هورنا (أي بحيرتنا) مطلع آذار في باريس بلغة «موليير». وتعدّ «تسبيحة الأبرياء» الرواية السادسة عشرة للأديبة «ليونة»، تخضع أحداثها لتحقيقات بطلها المحقق «برونيتي» ـ المتزوج من إحدى أرستقراطيات البندقية حاضنة الأسر الإيطالية النبيلة، الذي يكتشف الجرائم التي ترتكب في المدينة العائمة بعد جهود جبارة. أما نظيرتها الفرنسية، التي تملك دار نشر إلى جانب

احترافها الصحافة وكتابة الرواية، فقد حطت رحالها في البندقية منذ سبع سنوات. يدور موضوع «هورنا» حول مقتل سائح بريطاني في حياة «سان أغوستيو» إحدى أقنية المدينة الإيطالية، وتعجّ الرواية بمحطات زمنية، نظراً لتخصص الأديبة الفرنسية بتاريخ الفن الأوروبي، لتسلط الأضواء على الجوانب الخفية من تلك الطبقة الأرستقراطية الأقدم في القارة العجوز؛ أفرادها ينحدرون من نبلاء إمارة تصدت للاحتلال النابليوني والنمساوي.. ولا تزال تفخر بأمجادها؛ كذلك الأمر بالنسبة إلى صديقة «دونا» الكاتبة «توني سبيدة»، ونشرت الشهر الماضي مؤلفاً عنوانه: «على خطا برونيتي»، يتوقف فيه القارئ عند أماكن تجري فيها الجرائم والتحقيقات التي تناولتها «ليونة» في أعمالها.■



السياب وسيتويل في المنهج والمصطلح

د. نذير العظمة

هل ينبغي أن نحقق ونتحرى قبل أن نعرض ما يتضمنه الكتاب، أم نكتفي بالإشارة ونهمل الإحاطة؟

وهل الحيوية الثقافية تعني ألا نحقق الأصول، ونتبنى الانطباعات السريعة عنها، فيشكل المنهج على المتلقي ويضطرب مصطلح المرسل؟

تتطلب المعرفة العودة إلى ما تضمنه كتاب «بدر شاكر السياب وإيديث سيتويل» كما يتطلبه الذوق، ولكن لا يصح أن نعالج تحقيقاً علمياً بروح الإثارة الصحفية. إن حوار الثقافات وتفاعلها حقيقة مستقرة؛ فعلينا بهذا الحوار؛ علماً أن ظاهرة التأثير والتأثر التي بنيت عليها أطروحة الكتاب، لا تعني التبعية الثقافية، بقدر ما تعني انفتاح العقل والوجدان على رياح العالم الفكرية وإبداعاته الفنية.

النقد حق، ولكن للنقد أصول، ومتطلبات، حين يتجاهلها المرء، يتضح أنه لا يتوخى الحقيقة؛ بل أغراضاً شخصية. وتقتضي النزاهة ألا نغبن الإبداع والمبدعين، وأن نقدر جهودهم وتضحياتهم على أساس معرفي منهجي، وبمصطلح واضح. كما لا يصح أن نجتزئ بيتاً من هنا وبيتاً من هناك يوافق هوانا من كلا الشاعرين. لا بد من أن نفهم تجربة المبدع بموضوعية محايدة. ولنفعل هذا لا بد من أن نعدّ المصادر التي اعتمدناها، والتوثيق الذي بذلنا فيه عناية بالغة، لأنه لا ينفصل عن المنهج.

ورغم سعة توثيق نتائج التأثر الذي يراه الباحث، وتنقله بين قصيدة للسياب وقصيدة لسيتويل، إلا أن ملاحظاتنا الأساسية لا تنصب على المنهج نفسه أو وثائقه فحسب، حين يتحلل المرء من الوثائق، يستطيع أن يقول ما يقول بلا مسؤولية.

وكيف يستقيم فهم كتاب ما حين نفصل المنهج عن المصادر، والمصادر عن المنهج، وحين نسلخ عن هذا وذاك مصطلحاً متميزاً صيغ من خلال البحث ومنهجيته؟! علماً أن

المنهج المقارن الذي اعتمدته دراستنا، يتركز على المصادر التي تعامل معها المبدعان، ويتناول التفاصيل والجزئيات قصيدة قصيدة، لا العموميات، ويستنبط المسار التاريخي الذي تحكم بهذا التعامل مع المصادر من خلال مصطلح واضح لا لبس فيه.

والعموميات التي يظنها المرء كذلك في علاقة الشاعر بالشاعرة، هي خصوصيات تؤيدها علاقة السياب التاريخية بالشاعرة سيتويل، كما يؤيدها قاموس أكسفورد الأدبي عن الشاعرة، ويثني على ذلك الموسوعتان البريطانية والأمريكية.

ولكن عندما لا يأبه المرء بالتوثيق، يخرج إلى نقد ملفق سريع مجتزأ، ويسحبه على الدراسة كلها، فيخيل له تخمينه أن خصوصيات سيتويل هي عموميات، فيناقض معلومات قاموس أكسفورد والموسوعتين المذكورتين معاً، علماً أن هذه المصادر كلها تتكلم عن شاعرة غربية، لا يتجرأ أصحاب الاختصاص أن يتناولوها قبل أن يتحروا المصادر المعنية بدقة.

ونحن لم نكتف بالمصادر إيّاها، بل عدنا إلى المجموعة الكاملة للشاعرة في باب مستقل من أبواب الدراسة، وأثبتنا ملامحها الشعرية بالمقارنة مع شعر السياب مضموناً وشكلاً بالشواهد الشعرية التي ترجمناها من قصائد في المراحل كلها.

من لا يريد أن يكلف نفسه عناء الرجوع إلى الكتاب ككل، بله المصادر، ويريد العجلة والاجتزاء من دون تدقيق أو تحقيق، يخرج من دائرة النقد المقارن إلى التأثر الانطباعي السريع. وليغطي ذلك كله يتكلم عن ماورائيات ملفقة عن الأدب المقارن، فيخرجه من ظاهرة تاريخية إلى رجم في الغيب، وهو تعالم لا مبرر له.

دراستنا المختصة تتنكب وظيفة النقد المقارن، وتبحث في التاريخ والوجدان الإنسانيين عن أسباب سقوط الحضارة الغربية. ويستحسن أن نربط الجانب الحضاري الروحي لمفهوم إليوت بالجانب الأخلاقي لمفهوم سيتويل لهذا السقوط.

لقد انصبت دراستنا على رؤيا كل من السياب وسيتويل في الأشكال والمضامين مع الشواهد والأمثلة، ولو أن المتلقي يبذل جهداً مسؤولاً في تقصي الباب الرابع «ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب» والباب الخامس «السياب وسيتويل بين المسيح والموت»، والباب السادس «السياب بين مؤثرات إليوت وسيتويل»؛ لو يفعل ذلك لتبين له المنهج والمحور اللذان ربما يستغلقان على القراءة السريعة.

وواضح أنني كناقد مقارن لست معنياً بالسرقات الشعرية؛ بل بالتفاعل الحضاري بين الثقافات، وأن مصطلحات التأثير والتأثر التسعة في متن الكتاب، استنبطتها من علاقة السياب بسيتويل، التي ترتبط ارتباطاً خصوصياً وعضوياً بشعر الشاعرين اللذين فصل فيهما القول من خلال قصائد كاملة بعينها في مراحل متدرجة من مرحلة «رؤيا فوكاي»، إلى مرحلة

«أنشودة المطر»، إلى مرحلة «النهر والموت» التي يقابلها عند سيتويل «ثلاث قصائد للعصر الذري»، و«وما يزال المطر يسقط»، «ونهر ليث» بعد أن قدمت الشخصية الشعرية لكل منهما، واستبطنا مصطلحاً خاصاً يكشف عن خصوصية العلاقة بينهما، وأبرزنا المراحل التاريخية التي مرت بها هذه العلاقة، ودرسناها دراسة تفصيلية موثقة بقصائد كل من الشاعرين في مراحل ثلاث: **أولاً:** مرحلة التقليد والمحاكاة.- **ثانياً:** مرحلة المعارضة والمحاذاة. ـ **ثالثاً:** مرحلة الإبداع والتجاوز.

لنصل إلى نتيجة واضحة، هي أن الشاعر العربي الحديث في أغلب الأحيان يتعامل تعامل القادر الواثق مع التقاليد الشعرية الإنسانية، ليلبي حاجات مجتمعه الفكرية، والفنية، ويؤيدها بالإبداع من خلال التفاعل، متمثلين بالسياب، متخذين علاقته التاريخية مع سيتويل قضية للدراسة؛ فالإيحاء الأساسي الذي تنطق به الدراسة هو هذا التميز عند السياق الذي لم يهبط عليه من الغيم؛ بل انبثق من حاجاتنا الحيوية، وتلبيتها من خلال التفاعل مع الآخر الإنساني.

ويكفي أن نعقد فصلاً كاملاً عن خصوصية الصورة والرمز عند كل من السياب وسيتويل، والفروق التي بينهما، وفصلاً آخر عن السياب وإليوت وسيتويل، والفروق في الرؤيا الشعرية عند كل منهم لارتباطها بالشروط الإنسانية والحضارية التي تختلف من شاعر إلى شاعر فالخاص هو الذي ذهبنا إليه لا العام، فكيف يصح أن نفصل المصطلح عن المنهج، والمنهج عن المصادر لنصل إلى ما يرضي الهوى؟!

إن اجتزاء المراحل يؤدي إلى اجتزاء الأحكام، واجتزاء الترجمة والمصطلح. لقد صرحنا أن التأثير بدأ فكرياً، وتشعب إلى التقنيات الشعرية، وهو تدرج منطقي لأن تذوق الأسلوب أكثر صعوبة من فهم الأفكار؛ لا سيما حين نتعاطى نصوصاً شعرية بلغة أجنبية.

وماذا يمنع أن يكون السياب قد تأثر في قصيدته «رؤيا فوكاي» بأفكار «ثلاث قصائد إلى العصر الذري» لسيتويل، أكثر مما تأثر بتقنيتها. ثم تأتي مرحلة ثانية يكون فيها التأثر التقني هو الأبرز، كما في قصيدته «أنشودة المطر»، وقصيدة «يجري مخضراً نهر ليث» لسيتويل.

أما الترجمة فهي من هموم الثقافة والإبداع عندي؛ فبعد أن ترجمت «Allegory» بالقصة الرمزية، وجدت أن هذه الترجمة لا تستوي مع التقنية الشعرية لكل من السياب وسيتويل، فسككت اصطلاح الاستدارة الرمزية، وشرحته بالأمثلة، ومن يتجاهل ترجمتي واصطلاحي وأمثلتي وشرحي يجتزئ النص الشعري المعني، ويدخل خللاً على التواصل معه لا ضرورة له.

«ما يزال المطر يسقط» لسيتويل هو لازمة القصيدة وعنوانها في آن، والترجمة (يسقط) وليست (يتساقط)؛ لأن استمرارية سقوط المطر لا تأتي من صيغة (تفاعل) بل من الفعل

المساعد (مايزال). يتأكد لنا ذلك حين نرجع إلى (كل وأخواتها ومعانيها) في أي مرجع للنحو، وصيغة الثلاثي (فعل) والسداسي (تفاعل) ومعانيهما. إلا إنا أردنا أن نبتعد عن نص القصيدة إلى ما يخالفه، فنلفق قصيدة جديدة.

كذلك (المبرنس) هي غير المحتجب في إشارة إليوت، إلا إنا أردنا أن نفسر الصورة اللغوية، ونجرد إيحاء واحداً من إيحاءاتها.

وبعد: فنحن قدمنا للشاعرة سيتويل خمساً وعشرين قصيدة مترجمة لأول مرة، ولا ندعي العصمة.

إن أطروحة الكتاب لا ترمي إلى موافقة غيري من الباحثين العرب، بل مخالفتهم بالخروج برؤيا مستقلة، ونقد مقولاتهم، لأنني لم أجتزئ المصادر موافقاً السياب في غلبة مؤثرات سيتويل على شعره التموزي من حيث التقنية. وأنا لا أحتاج إلى ميتافيزيقيا المقارنة، طالما أن هناك علاقة تاريخية يقر بها السياب بالاطلاع على شعرها، وترجمة بعض قصائدها إعجاباً بمواقفها الإنسانية، ولاسيما قصائدها ضد قصف هيروشيما بالقنابل الذرية.

هناك قصائد للشاعرة يترجمها، وهناك قصائد له تقلد أو تحاكي قصائد من شعرها أو تعارضها في محاولة للتجاوز بالإبداع.

لا معنى لألتزم التحليل البنيوي، طالما أنني التزمت بالمنهج المقارن في دراسات المصادر والنصوص على حد سواء، وإلا لاعتمدت على منهجين متناقضين في وقت واحد.

لم أجهل مؤثرات إليوت، ولا موقف السياب منه، وعلى المتلقي أن يأخذ بعين الاعتبار إحالاتي المكررة في الهوامش إلى دراسات أخرى لي عن الموضوع بالإنكليزية، والتي استعان بها أكثر من باحث منذ 1966، ونشرت أكثر من مرة منذ صدورها في مجلة الاستشراق العالمي في الولايات المتحدة، وتضمنها كتاب عيسى بلاطة بالإنكليزية عن الأدب العربي المعاصر في واشنطن عام 1980.

وأنا لا أعتمد في دراساتي على التراكم، وأتقيد بالموضوع الواحد، وإذا أراد المتلقي التوسع، فما عليه إلا أن يستشير المراجع والمصادر المشار إليها.

وإذا كانت فصول الكتاب قد نشرت في بعض الدوريات العربية منذ 1946، كمجلة «المعرفة الدمشقية» و«الكتاب العربي» و«الفكر العربي المعاصر» فهنا لا يعني أنها كتبت في فترات متباعدة؛ بل كتبت الدراسة ككل، ونشرتها منجمة في الدوريات. ولو تمعن القارئ في المقدمة، لأدرك أننا أفصحنا عن تاريخ اهتمامنا بالموضوع لسنوات طويلة، تدريساً وكتابة بالعربية والإنكليزية.

ويحق لي أن أشعر بالرضا والغبطة بالطبعة الثالثة لهذا الكتاب.. ■